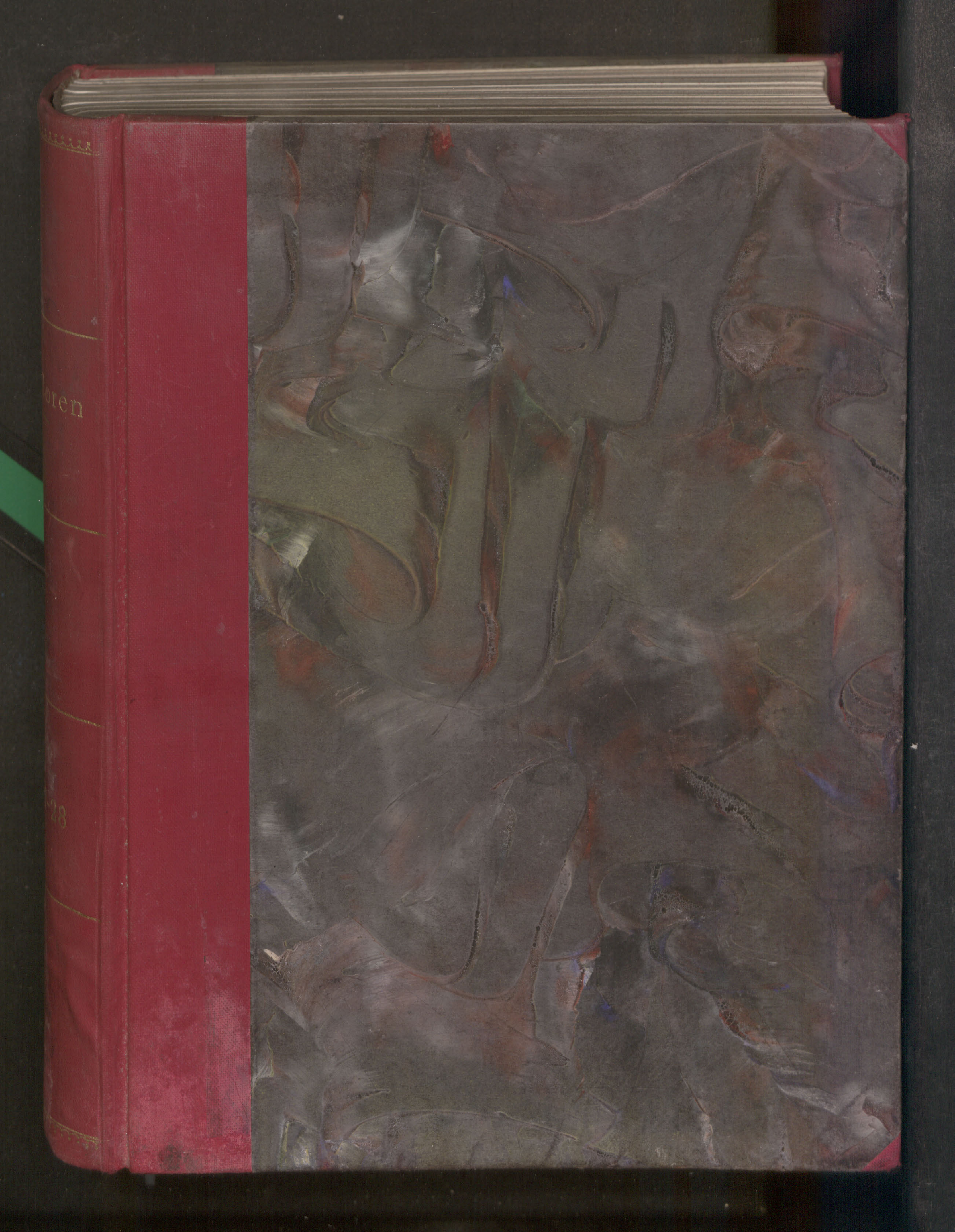
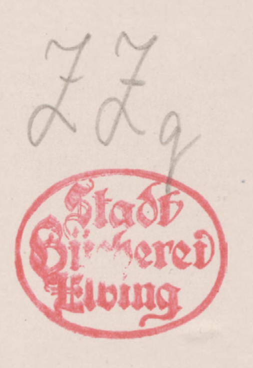
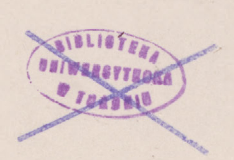
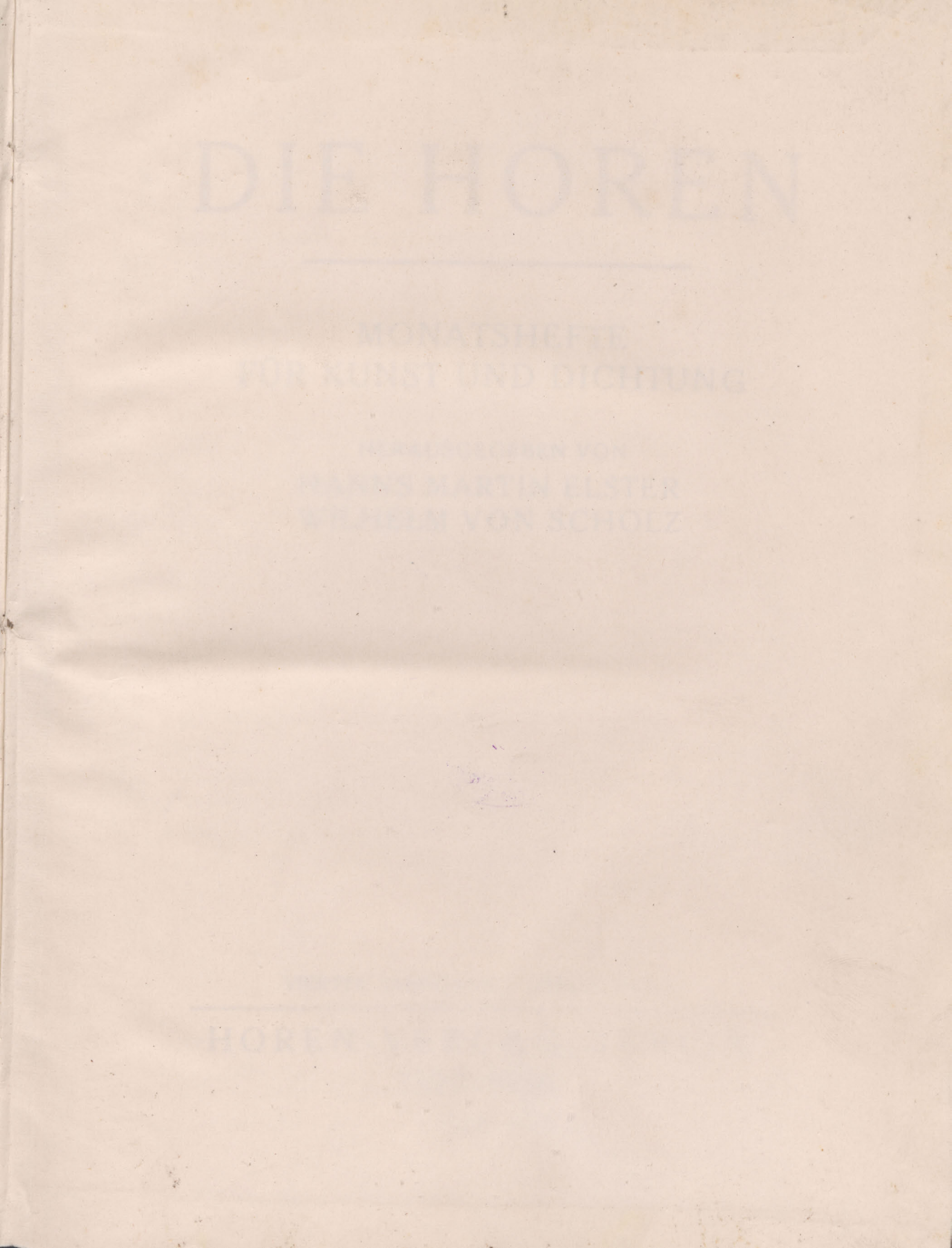
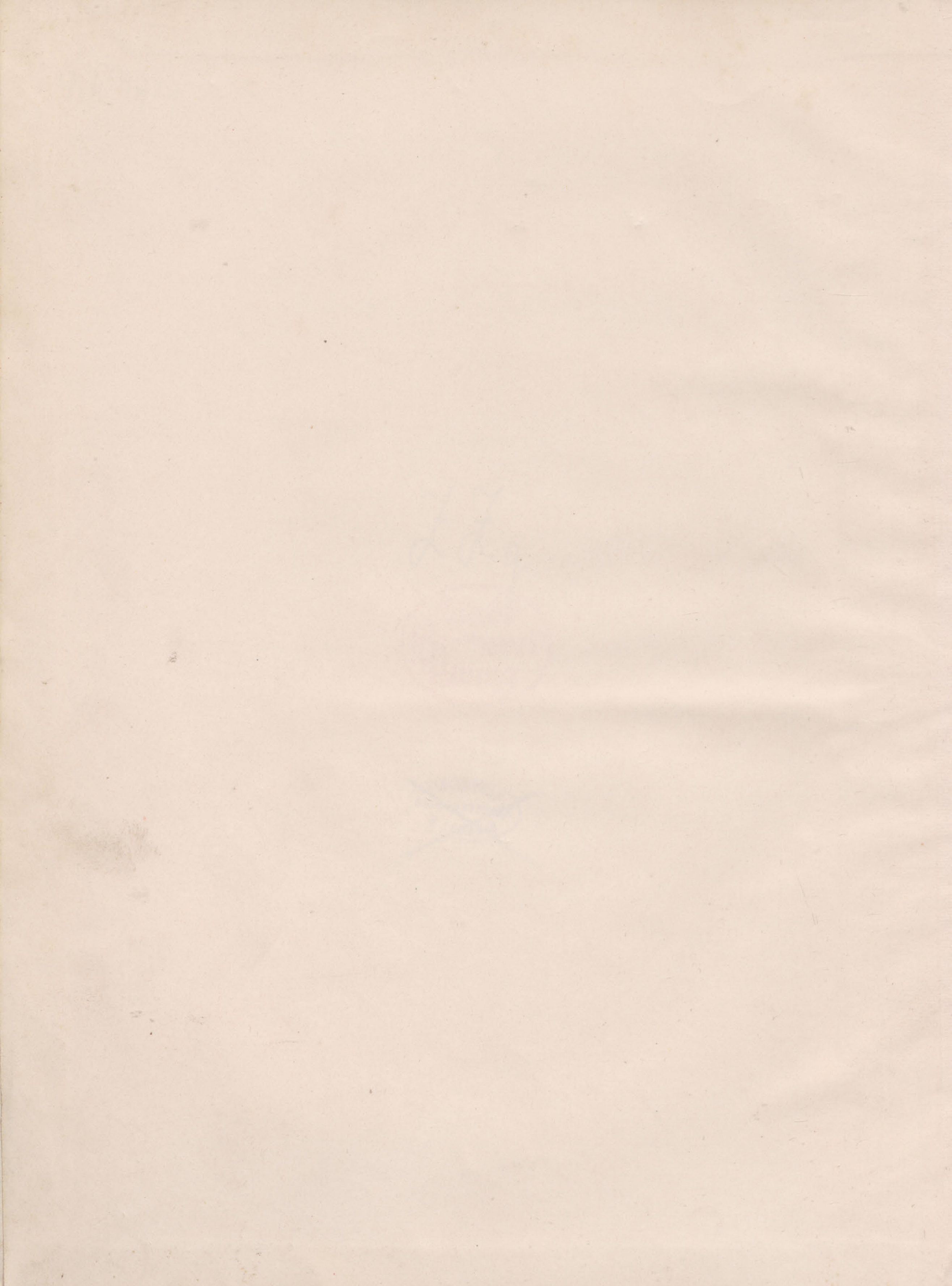










DIE HOREN

MONATSHEFTE
FÜR KUNST UND DICHTUNG

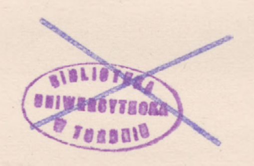
HERAUSGEGEBEN VON
HANNS MARTIN ELSTER
WILHELM VON SCHOLZ

VIERTER JAHRGANG / ERSTER BAND

HOREN-VERLAG / BERLIN
1927 / 1928


BIBLIOTEKA ELBLĄSKA


Stadt
Bücherei
Elbing



ESSAY

EPIK

LYRIK

KUNST

THEATERSCHAU

BILDBEILAGEN

* * *

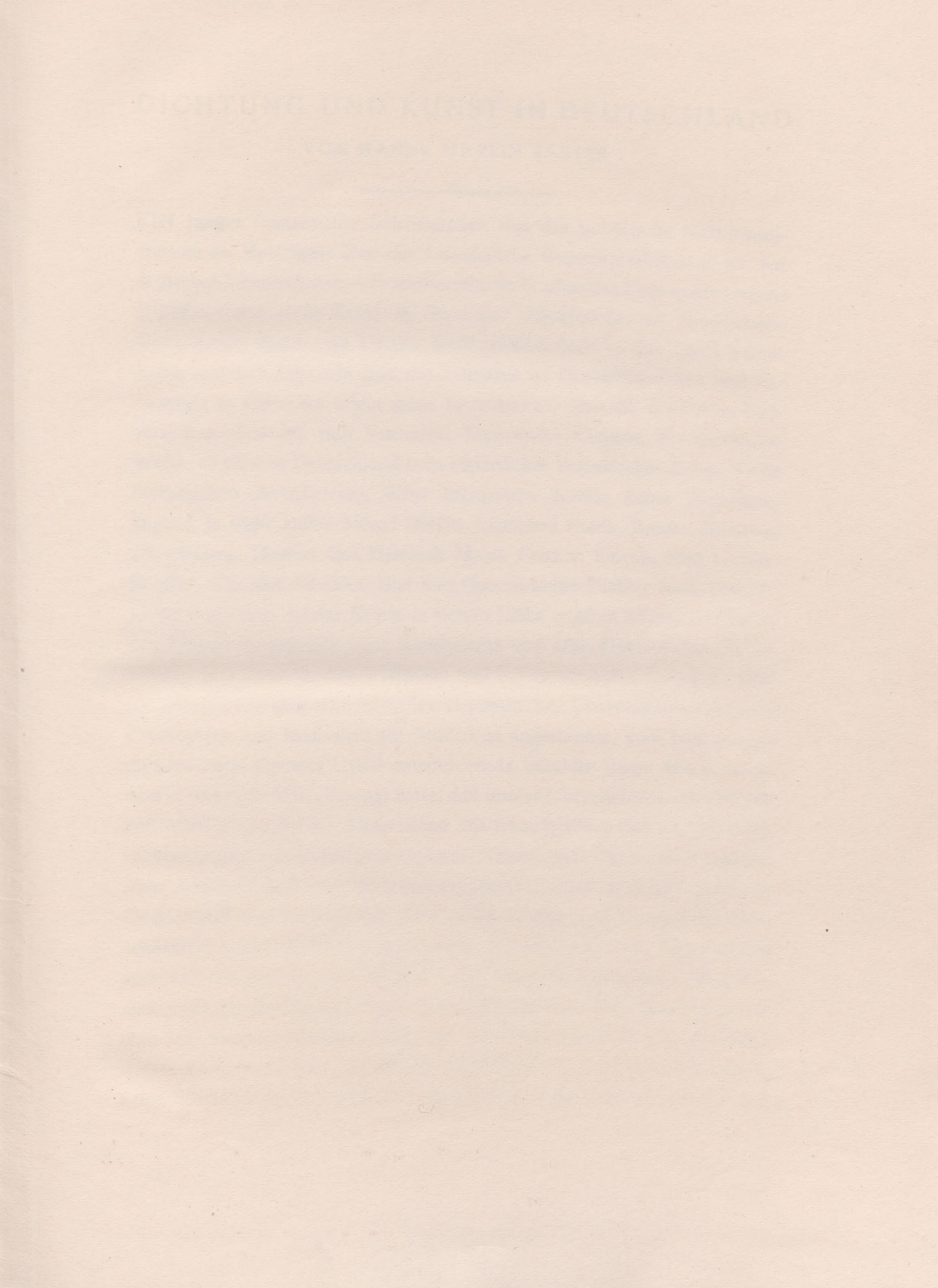
BÜCHERSCHAU

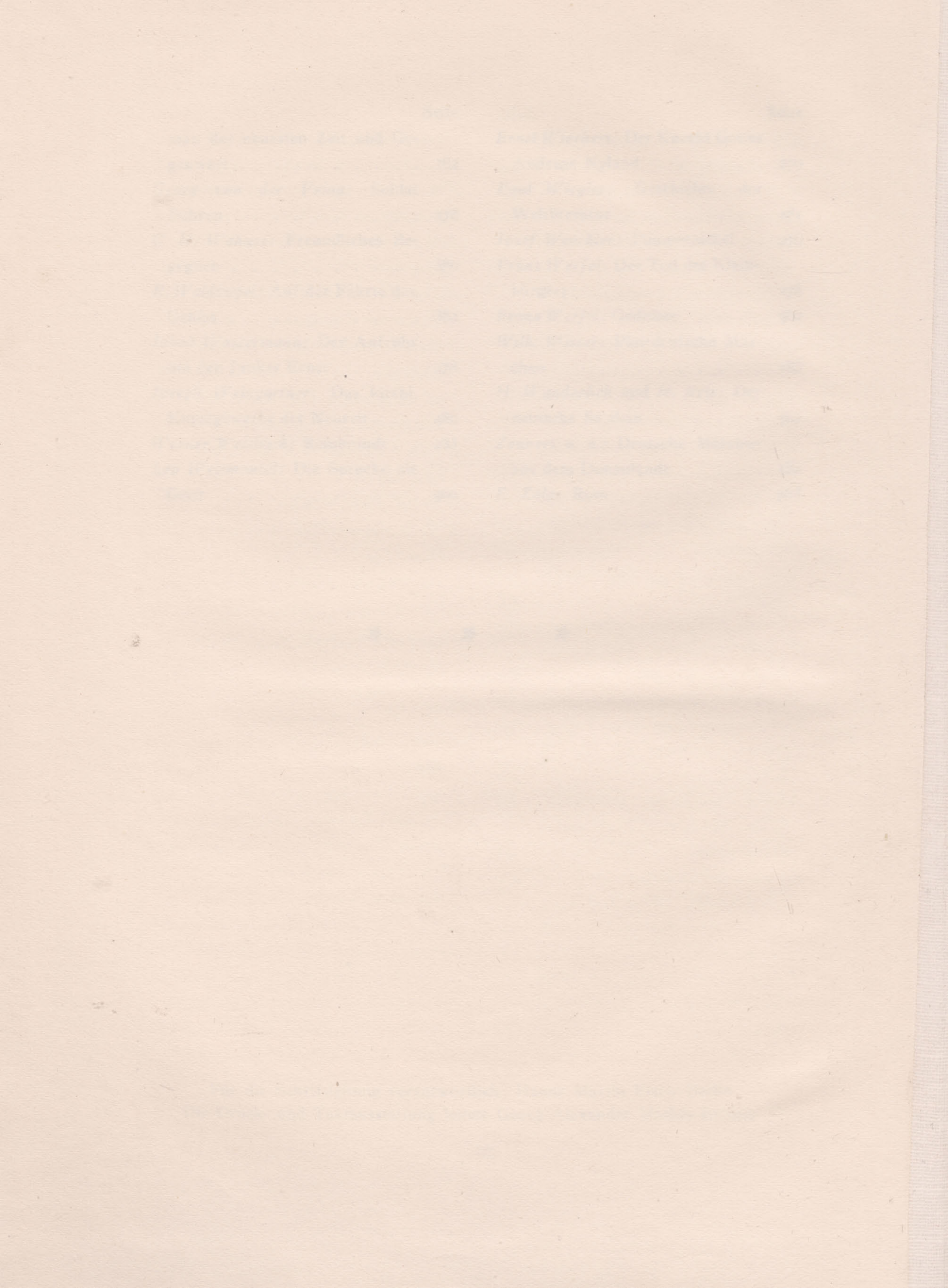
Seite

Seite

* * *

Für die Schriftleitung verantwortlich: Hanns Martin Elster-Berlin
Die Druck- und Textausstattung leitete Georg Alexander Mathéy-Leipzig





DICHTUNG UND KUNST IN DEUTSCHLAND

VON HANNS MARTIN ELSTER

EIN junger französicher Schriftsteller, den das preußische Kultusministerium zu Vorträgen über die französische Gegenwartsliteratur an den deutschen Universitäten — bezeichnenderweise ohne das Prinzip der Gegenseitigkeit: also einer Berufung deutscher Schriftsteller an französische Hochschulen durch das Pariser Kultusministerium — ins Land geholt hatte, ließ sich kürzlich über die Literatur in Deutschland aus und behauptete in einer vor allem seine Instruktoren, also die deutschen Universitätsprofessoren und bestimmte literarische Cliquen, beschämenden Weise, es gäbe in Deutschland kein eigentliches literarisches Leben, keine literarischen Zeitschriften, keine literarische Kritik, keine literarische Jugend, ja sogar außer Alfred Döblin, Leonhard Frank, Brecht, Bronnen, Hauptmann, Thomas und Heinrich Mann, Fritz v. Unruh, Else Lasker-Schüler, Theodor Däubler, Blei und George keine Dichter noch Schriftsteller von Rang, die der Kunst an sich in Liebe ergeben wären, und außer den Magazinen nur «die neue Rundschau» und «den Querschnitt» als beachtenswerte Revuen, außer Ullstein und S. Fischer keine Verleger. Dies geschrieben und gedruckt reiste der von deutschen Universitäten mit ihren Professoren und lernbegierigen Studenten angestaunte, vom Kultusministerium nach eigenem Urteil «ausreichend» bezahlte junge Mann, nachdem er uns noch offen bezeugt hatte, daß unsere Universitäten «zu gleicher Zeit Mittelpunkt für die Ausbreitung des französischen Geistes, der keine andere Propaganda gleichkommen kann», wären, nach Paris, wo er nun das oben skizzierte Bild vom literarischen, künstlerischen, geistigen Leben in Deutschland weiterverbreiten wird. Dies könnte uns gleichgiltig sein; schließlich muß jede Nation aus eigenem Vermögen sich ihr Bild von den anderen Nationen, von der Welt, von der Menschheit erwerben. Was uns aber nicht gleichgiltig sein kann, sind die sachlichen Unrichtigkeiten, die man dem daran schuldlosen Franzosen an unsern Universitäten und in gewissen Berliner Zirkeln beigebracht hat, daß wir kein literarisches Leben, keine literarischen Zeitschriften, keine Dichter außer den genannten und

was weiß ich sonst alles noch nicht besäßen und also — muß man folgern — den Ruf verdienen, eine Nation im geistigen Niedergang, in geistiger Unfruchtbarkeit zu sein, um die man sich nicht zu bemühen braucht, da sie ja doch keine Werte produziert. Der Franzose selbst bedarf keiner Zurückweisung, sondern vielmehr die, die ihn orientiert haben; sie bedürfen der Antwort, daß sie unehrlich, unsachlich gehandelt haben. Jeder wahre Kenner der heutigen deutschen Literatur und Kunst weiß, daß der schöpferische Strom mächtig im Erstarken ist und bereits große Werke ans Land der Ewigkeit geworfen hat, daß eine Reihe ernster, unermüdlich arbeitender Zeitschriften für Kunst und Literatur höherer Art kämpfen, allerdings vielleicht nicht nach dem Geschmack traditionsgeschwollener Universitätsprofessoren oder asphaltamerikanisierter oder kommunistisch-russifizierter Berliner; daß eine Reihe Verlage und Verleger ein großartiges Mäzenatentum ausüben, allerdings weniger innerhalb von Zeitungskonzernen oder einer verkalkten, gealterten Vorkriegsgeneration; daß Dichter von unnachahmlichem Wuchs reifste Werke bereits darboten, daß junge Dichter mit Leidenschaft der Kunst an sich dienen. Soll ich wirklich noch Namen nennen? Wer sachlich und gerecht sein will, muß objektiv zugeben, daß selten eine Zeit so positive Kraft in Dichtung und Kunst am Schaffen zeigte, wie die gegenwärtige, daß wir tatsächlich im Beginn einer neuen schöpferischen Literaturepoche stehen, deren vorausweisende Werke mit einem «Heiligenhof» Hermann Stehrs, einer «Perpetua» von Wilh. v. Scholz, einer «Verlorenen Erde» Alfred Brusts, mit dem «Nordlicht» Theodor Däublers, der Lyrik Rilkes, Momberts, der Epik Albrecht Schaeffers, Paul Ernsts, dem Werke Rudolf G. Bindings, Wilhelm Schaefers und vieler anderer bereits seit zehn und mehr Jahren geboren worden sind.

Es gilt nicht, jenen umherreisenden jungen Franzosen, der durchaus guten Willens ist und auch alle Vorbehalte für die Flüchtigkeit und Wahrheit seiner Darstellung machte, zu berichtigen. Wichtiger ist vielmehr, zu konstatieren, daß man also an den deutschen Universitäten und in bestimmten Literatenkreisen von der wahren schöpferischen deutschen Gegenwartsdichtung und Kunst, wie man ruhig hinzufügen kann, nichts zu wissen scheint. Man stellt fest, daß ein Franzose in der Richtung dieser Behauptung orientiert wird: «Das ganze intellektuelle Leben des Landes kon-

zentriert sich auf die Universitäten». Mit andern Worten: die ganze geistige Arbeit, die unsere besten Schriftsteller überall im Lande, in der Presse, in Büchern, in Vorträgen usw. produzieren, zählt nicht zum «intellektuellen Leben des Landes»! Nun, wir wissen ja bereits seit langem, daß keinerlei Zusammenhang zwischen der Arbeit unserer guten Schriftsteller und den Universitäten mehr besteht. Und weiter: alles, was große Verlage, Zeitschriften, Zeitungen an täglicher, dauernder intellektueller Arbeit leisten, ist ein Nichts gegen die intellektuelle Arbeit an den Universitäten, die Franzosen ohne Gegenseitigkeitsprinzip nach Deutschland holen, um hier französischen Geist zu propagieren, und den Franzosen dann allein die Universitäten als Mittelpunkt unseres ganzen geistigen Lebens hinzustellen. Hier spricht doch ein ungeheuerer Dünkel und Irrwahn der Universitäten, die glauben, mit Wissenschaft, mit Erziehung von jungen Studenten zu Gelehrten, zu Forschern «geistiges Leben» vorzustellen. Man kann sich über diesen Irrwahn der Universitäten nicht weiter wundern, weil sie seit langen Jahrzehnten jedem schöpferischen Geist das Tor verschlossen und allein die ratio, die Vernunft und die Methode ihres Forschens, Lernens, die Organisation ihres Betriebes zusammen mit einer traditionellen Gesinnung zu ihren Göttern gemacht haben. Wenn nämlich die Universitäten noch ausschließlich um des schöpferischen Geistes und seiner Auswirkung in völliger Freiheit willen lebten und arbeiteten, dann müßten sie vor allem den engsten Einheitszusammenhang mit der schaffenden Dichtung und Kunst an sich pflegen, dann müßten sie Diener der Kunst an sich sein, nicht aber ihre hochmütigen Schulmeister und verständnislosen Kritiker. Gerade die Gegenbeispiele, die sich anführen lassen, wie die Ernennung Wilhelm Schaefers, Rudolf G. Bindings zu Ehrendoktoren von Marburg und Frankfurt a. M., wie Kurt Breysigs Arbeiten, Gundolfs, Bertrams und einiger anderer jüngerer Professoren Wirken, bestärken nur durch die Seltenheit der Taten, die Einsamkeit dieser Professoren die Gewißheit, daß die Dichtung und Kunst in Deutschland von den Universitäten, von den rationalen Kräften des Lebens weder ehrlich gekannt noch gar anerkannt werden. In organisch verkehrter Weise stellt die Wissenschaft sich über die schöpferische Dichtung und Kunst, während diese mit ihren Werken doch überhaupt erst die Möglichkeit wissenschaftlicher Arbeit

schaffen. Die Verwaltung des Kulturressorts des Staates befindet sich in den Händen von Wissenschaftlern; die ersten Ehrungen der dankenswerter Weise begründeten Dichterakademie stammten aus wissenschaftlicher Einstellung; die Wissenschaft beansprucht die größten Geldmittel, die der Staat für geistige Arbeit auswirft; die Kunst wird mit Almosen abgespeist; für Literatur hat das preußische Kultusministerium z. B. 10 000 Mark jährlich im Etat, eine beschämende Summe; die Wissenschaft erhielt berechtigterweise mit staatlicher Förderung ihre Notgemeinschaft; für Dichtung und Kunst dachte niemand an die Einrichtung einer Notgemeinschaft; die Beamtenschaft ist wissenschaftlich und kunstfeindlich eingestellt; hohe Regierungsbeamte, Minister treten lieber Arm in Arm mit Flugzeugführern vor das Volk, als mit Dichtern oder Künstlern; als die Buchkunstausstellung in Leipzig eröffnet wurde, war kein Reichsminister anwesend. So ließen sich noch seitenlang Beweise dafür erbringen, daß Dichtung und Kunst in Deutschland seit Jahren eine wohlwollend, von oben herab dünkelhaft geduldete Aschenbrödelrolle spielen, indes die Universitäten für sich in Anspruch nehmen «die Mittelpunkte des ganzen intellektuellen Lebens» vorzustellen. Mittelpunkte, von denen das schöpferische, das freie geistige Leben ausgeschlossen wird.

So verstanden, daß Dichtung und Kunst das Aschenbrödel heutigen kulturellen Lebens in Deutschland sind, ist des Franzosen Behauptung, daß es kein eigentliches literarisches Leben, kein Leben für die Kunst an sich bei uns gäbe, zutreffend. Wohin man in diesem Nachkriegsdeutschland die Augen wendet, überall werden alle anderen Lebensregungen in den Vordergrund gestellt: das schöpferische Leben wird aber unterdrückt und mit Willkür behandelt. Der Franzose hat den tiefsten Grund dieses Kulturniederganges mit scharfem Blick erfaßt, wenn er sagt, daß die Kunst die Liebe zu allem Freien, Interesselosigkeit für «nützliche» Probleme, mit einem Wort die Liebe zur Kunst an sich verlange! Im heutigen Deutschland kämpft man zuerst einmal — und gerade auch an jenen gerühmten Universitäten — gegen alles Freie; man braucht nur an all die Gesetze, Rechtssprüche, Richteranmaßungen in den letzten Jahren zu denken; ferner hat man überall nur Interesse für «nützliche» Probleme: also stellt man das Berufliche und Soziale, das Politische und Materielle über das Künst-

lerische, über das Urschöpferische; und schließlich: wer weiß überhaupt was Kunst an sich ist? Wer anerkennt überhaupt «Kunst an sich»? Die Wissenschaftler bestimmt nicht, sonst könnten sie nicht fortwährend — Ausnahmen wirken auch hier nur als Bestätigungen — Fehlurteile schlimmster Art in ihren Vorlesungen, Büchern, in ihrem praktischen Leben fällen. Es ist ihnen freilich kaum ein Vorwurf daraus zu machen, denn die Kunst an sich und die Wissenschaft an sich sind zwei wesensverschiedene Dinge. Das weiß die Kunst auch: sie maßt sich niemals an, ein Urteil über die absolute Wissenschaft zu haben; das tut nur die Wissenschaft in ihrem Allmachtsdünkel gegenüber der Kunst.

Die Kunst an sich ist niemals, um es hier einmal gegenüber möglichen Mißverständnissen klar auszusprechen, l'art pour l'art. Sie ist einfach der gestaltete Ausdruck, die Gestaltung der letzten Wahrheit, des «wirklichsten» Lebens, wenn der Superlativ erlaubt ist. Dies «wirklichste» Leben, gestaltet im Kunstwerk, ist niemals ein einseitiges, stets ein allseitiges, stets die Gesamtheit des bipolaren, des dualistischen Daseins, ist stets Gott und Teufel, Himmel und Hölle, Erde und Geist zugleich. Und zwar als Organisches, nicht als Organisiertes. Die Wissenschaft ist organisiert; die Kunst ist organisches Produkt der Natur: ewig wie sie; ist organische Emanation Gottes: ewig wie er; ist die organische Einheit von Natur und Gott im geschlossenen Werk, das rund ist wie das All, wie die Ewigkeit, in sich versammelt im Schöpfungskeim und nach außen gerundet zur Eigenwelt durch die Gestaltung, die Form. So ist die Kunst an sich Wahrheit und Schönheit zugleich im tiefsten, absoluten Wortsinne, nie erklärbar, stets erlebbar, rationell und irrationell zugleich; sie ist letzte Ausdrucksmöglichkeit des Gottmenschen, des Menschengottes, sie ist Beweis unseres tierüberhobenen Seins überhaupt. Die Kunst (zusammen mit der Religion) erweist das Leben als sinnvoll. Die Wissenschaft aber ist dagegen Einseitigkeit: Dienst an der nur rational erkannten Wahrheit!

In jeder großen Kulturepoche sind darum Religion und Kunst auch die großen, das gesamte Volk erfüllenden Lebensmächte gewesen: Ägypten, Griechenland, das Mittelalter, die Renaissance, das Barock, das Rokoko bis zum Klassizismus, den man gänzlich irrig eine Zeitlang — nämlich während der Vorherrschaft einer rein materialistischen Wissenschaftsauffassung —

als unreligiös hingestellt hat. Religion und Kunst sollten auch jederzeit in engster Kameradschaft, als nächste Verwandte zusammengehen. Heute sehen wir freilich, daß die Religion an sich zwar mit der Kunst geht, daß die offiziellen Organisationen der Religion aber, die Kirchen, gegen die Kunst arbeiten, wo immer sie Gelegenheit haben. Bei der protestantischen Kirche ist dies nicht weiter verwunderlich: sie hat sich in ihrer Theologie, mit geringen Ausnahmen, der Ratio, der Wissenschaft überantwortet und ist also genau wie die Wissenschaft von ihrer Grundeinstellung aus bereits kunstfremd; da sie nun trotzdem den mächtigen schöpferischen Urstrom der Kunst ahnt, ihn selbst freilich nicht versteht, bekämpft sie ihn lieber mit Hilfe von — Tradition und Gesinnung, mit Hilfe von dilettantisch schriftstellernden Pastoren und Volksbildungsphrasen. Verwunderlicher ist schon, daß auch die katholische Kirche kunstfeindlich ist. Diese Tatsache ist jetzt anläßlich Jakob Kneips prachtvoller Rede über «die Dichtung und die Kirche» auf der Koblenzer Dichtertagung in einem so erschreckenden Maße ans Tageslicht getreten, daß man die größten Befürchtungen für die geistige Zukunft Deutschlands, wenn man die protestantische Dürre und die sonstige Geistleere unseres staatlichen Lebens dazunimmt, hegen muß. Und zwar gerade, weil die katholische Kirche in ihren besten Vertretern doch immer noch im Besitze des göttlichmenschlichen «Geheimnisses» gewesen ist, zu den «Wissenden» zählte. Der Anschein besagt aber, daß die Kirche, die einst einen Dante wie einen Michelangelo ihr eigen nannte und heutige Dantes und Michelangelos sicher verdammen würde (nachdem sie schon eine Lehmbruckstatue bekämpft), als Organisator seelischer Religiosität selbst, als Institution nicht etwa gesunken ist, sondern nur ihre zeitliche Verwaltung. In einem großen Teil des Klerus lebt nicht mehr der schöpferische Geist Gottes: täte er dies, wäre die Kunstfeindschaft der Kirche nicht möglich, wäre es nicht möglich, daß die katholische Literatur im weiteren Sinne so viele dilettantische Kapläne, Pfarrer zu ihren sogen. Dichtern, Kritikern zählte, wäre ein Borromäusverein nicht möglich, dessen Zeitschrift es ablehnt, Inserate über Werke Herm. Stehrs zu bringen oder dessen Direktor ein Werk des völlig kirchentreuen Jakob Kneip verurteilt, wäre es nicht möglich, daß man Kunstwerke nach Dogma und Gesinnung beurteilt anstatt nach seinem Wesen, Kern und seiner Gestalt. Die Kirchen würden

niemals kunstfeindlich sein können, wenn ihre Vertreter je die Kunst an sich erlebt hätten. Dann könnte keine Macht der Erde ihnen die Gewißheit der Urgleichheit von Religion und Kunst nehmen.

Sehen wir weiter. Wie stellen sich die übrigen Lebensmächte in Deutschland zu Kunst und Dichtung? Auch hier werden wir Negation, Mißverstehen oder gar Feindschaft antreffen. Das Beamtentum ist natürlich kunstfeindlich. Man kann ihm keinen Vorwurf daraus machen: es ist entweder rein bürokratisch oder akademisch erzogen; weder der Geist der Bürokratie noch der Wissenschaft hat eine innere Beziehung zum urschöpferischen Vermögen der Kunst. Es kann also nicht wundernehmen, wenn die Juristen fortgesetzt Fehlurteile über Kunstwerke fällen, wenn die Philologen, die Pädagogen, die Lehrer ständig falsche Götter auf ihren Schild erheben und völlig falsche Maßstäbe an heutiges Schaffen legen, wenn Verwaltungsbeamte bei der Verteilung von Kunstgeldern, Aufträgen u. a. m. immer wieder daneben greifen, wenn alle diese Berufe die Anmaßung haben, als Schriftsteller, Künstler mit eigenen Werken, Arbeiten in Presse, Buchverlag usw. Anerkennung finden zu wollen, während sie ängstlich darauf achten, daß niemals ein freier Schriftsteller Beamter wird (wie es in Deutschlands guten Kulturzeiten gang und gäbe war). Man muß sich weiterhin als Folge dieser kunstfeindlichen Wesensart des Beamtentums damit abfinden, das ein Beamtenstaat, wie es eine Republik immer sein wird, nur geringstes Verständnis für die wahren Notwendigkeiten der Kunst aufbringt und selbst wenn er helfen will, wie es unsere Republik scheinbar anstrebt, doch immer falsche Wege geht. Das Beispiel der Dichterakademie, der Ehrensolde für Künstler, der Behandlung des Schillerpreises, der Schillerstiftung usw. liefert hier dauernd Beweise.

Stellen wir schließlich neben die Universitäten, Kirchen und Beamten noch das freie Leben, so sehen wir auch hier Kunstfeindschaft. Zwar nicht im aktiven Sinne, sondern aus Gleichgiltigkeit, aus falscher innerer Einstellung. Die Hochfinanz, die Kaufmannschaft, die Industrie, die Politik, die übrigen Stände und Berufsklassen lassen die Kunst, die Dichtung nur gelten, — wenn sie sie überhaupt gelten lassen, was durchaus nicht immer, wie z. B. in der Landwirtschaft der Fall ist, — als schönen Schmuck des Lebens, als den schönen Schein des Daseins. Sie behandeln die Kunst infolgedessen

wohlwollend, gönnerhaft — und zwar ganz nebenbei: Maezene gibt es nicht mehr, kann es auch nicht mehr geben, weil man nur aus innerer Leidenschaft Maezen zu sein vermag; Maezenatentum ist auf die Dauer nur möglich bei tieferm inneren Zusammenhang mit der Kunst, wenn Kunst dem Erlebenden Lebensnotwendigkeit, Lebenserfüllung ist. Heute widmet man in den freien Berufen der Kunst nur die Zeit, in der man sich unterhalten, amüsieren, erholen will: der Sinn der Kunst wird diesen Materialisten nie nahe kommen können. Beweise dafür brauchen nicht erbracht werden: das gesellschaftliche Leben Deutschlands bietet sie täglich jedem, der Augen hat zu sehen.

Und schließlich das einfache Volk, die Masse in Stadt und Land? Haben sie ein Verhältnis zur schöpferischen Dichtung und Kunst? Die Frage stellen, heißt sie verneinen. Wer hier eine Bejahung verlangt, hat das Volk in seiner Natur nie begriffen: das naive Volk wird in seinem Alltagsleben niemals ein Verhältnis zur höchsten Kunst haben, weil es nur Natur, niemals aber Geist, geschweige denn Gestaltung von Natur und Geist zu sein vermag. Es hat in guten Kulturzeiten Ehrfurcht vor der Kunst gehabt, weil Gott in ihm lebte und es spürte, daß Gott auch im Kunstwerk lebt. Diese Zeiten sind aber vorüber, nachdem man das Leben des Volkes entgottet hat.

So müssen wir denn bei unbedingter Ehrlichkeit feststellen: die Kunst an sich ist heute in Deutschland völlig vereinsamt und begegnet nirgends, in keinem Stande, in keiner Schicht jener Liebe, deren sie bedarf, wenn sie von ihrer schöpferischen Kraft aus das Menschentum eines Volkes wandeln, erwecken, wacherhalten soll. Es ist selbstverständlich, daß Ausnahmen sich zeigen: Ausnahmen sind aber nur Einzelpersonen, nicht Schichten noch Stände noch gar das gesamte Volk. Was soll die Kunst an sich, so vereinsamt, so feindlich bekämpft, mißverstanden, bespien und herabgesetzt nun in dieser Stunde tun? Soll sie den Kampf um die Seele, um die Vergottung aufgeben? Soll sie sich zurückziehen und bessere Zeiten abwarten? Soll sie verzichten?

Es ist ein Glück, daß die Kunst an sich ihrem Wesen nach gar nicht zu verzichten vermag. Sie ist eine elementare Äußerung des Menschen, sie ist Leben, so lange der Mensch lebt, sie ist von Gott; indem Gott die Welt schuf, war er schon Künstler. Die Kunst an sich kann also nur

wirken: sie lebt, wie das Leben lebt, auch wenn ihrer Feinde Zahl sich noch vertausendfacht. Wenn sie ihrem Wesen nach nicht verzichten kann, dann ist für sie jetzt die Stunde gekommen: zu kämpfen! Die Dichtung und die Kunst in Deutschland dürfen sich die Verbanausung unseres geistigen Lebens durch die Spießer aller Stände und Schichten nicht mehr bieten lassen. Was die rheinischen Dichter auf ihrer Tagung in Koblenz begannen: den Kampf gegen alle Kunstfeinde und Kunstfeindschaft, das muß fortgesetzt werden mit der Kraft, die jeder wahren Lebensmacht zur Verfügung steht. Ebenso wie die Religion, ebenso wie die Wissenschaft ist die Kunst eine Lebensmacht: diese Lebensmacht wird sich jetzt ihren Lebensraum erkämpfen, wie die Religion, wie die Wissenschaft ihn sich erobert haben. Sie tut es nur um des Kunstwerkes willen. Nicht irgendwelcher Nützlichkeiten, Personenwünsche, Cliquen oder sonstigen materialistischen Einseitigkeiten wegen. Ihr Ziel ist einzig und allein die Anerkennung der Kunst an sich als freier Lebensmacht, die die Knechtung durch andere Lebensmächte nicht mehr erträgt. Die Kunst an sich muß sich, bei der heute allgemeinen Kunstfeindschaft, selbst in den Sattel setzen. Sie wird das literarische, künstlerische Leben zu wecken wissen: zwar nicht nach französischem Muster, mit der Konzentration in einer Stadt wie Paris, sondern nach der deutschen Natur, mit dem Blühen in den verschiedenen Kulturzentren nach Volkstum und Eigenheit vom Rhein bis Ostpreußen, von Schlesien, Bayern, Schwaben, Baden, der Schweiz bis Schleswig-Holstein. Sie wird sich die Freiheit des Schaffens und Mitwirkens am deutschen Schicksal nicht nehmen lassen. Da niemand ihr hilft, wird sie sich selbst helfen. Vielleicht werden dann die Schichten des Volkes, die jetzt bei jeder Gelegenheit mit der Kunst willkürlich umspringen, doch eines Tages wieder so viel Bildung ihr eigen nennen, zu wissen, daß nur das Volk wahrhaft lebt, das eine schöpferische Kunst sein Eigen nennt, das Liebe zur Kunst, Ehrfurcht vor der Kunst besitzt und ohne Kunst nicht sein kann.

* * *

DOM ZU MAINZ

VON WILHELM VON SCHOLZ

Auf Wand, Raum, Pfeilern ruht der Dom.
Wie aus Haublöcken, die das Wissen um
die willige Kraft des Steins in Lot und Winkel
gefügt und zu Gewölbebogen ausgespannt,
stieg Höhe aus raumschaffendem Geist empor,
daß Menschen kaum noch mit Gerüst und Winden
nachmauern konnten Dehnkraft inneren Drangs.

Doch ist ein Abgrund und ein Fall in allem,
was Kräfte fesselt und gebunden hält;
und heißt nichts andres als: wir steh'n in Wirbeln
der Todesgefahr — stehen in Raumesruhe,
die täuschend reglos, währ' es auch tausend Jahre,
zu Häupten uns donnernden Sturz bereitet.

— — — — — — — —

Wand, Säulen und Gewölbe recken sich.
Nach den Längsseiten spannt das Dach die Kraft
von hundert Armen. Leise wankt die Wand.
Erwacht legen die Strebepfeiler fester
sich an die schwankende. Wucht drückt auf Wucht.
Unmerklich kam es — ist. Bergschwere Schübe
beginnen ihren Weg — nicht länger erst,
als ein Haar breit ist. Doch sie gehen ihn.
Die Fundamente unter Turm, Chor, Kuppel,
die mit steinstarren Muskeln eingeschlafen,
kommen aus Traum zu sich, stemmen die Schultern
anders, stemmen den Mauerfuß zurück
aus weichendem Grund bis, wo er fest bleibt; stehn.
Doch schwerer lastet's jetzt außen und innen.

Ein wenig trockener Mörtel rieselt nieder.
Ein Brocken Stein poltert am Tor herab.
Ein Block weicht aus. Es klafft ein Riß.
Ein Mauerstück birst mit schrägzackigem Sprung,
der einen Bogenfries zerbricht und übermütig
ein Säulchen handbreit links vom Sockel rückt.
Und wieder rieselt Staub. — Ganz langsam ging
das ungeheure Sichbefreien durch Jahre.
Jetzt plötzlich, seht es! wuchsen diese Risse
und Sprünge über Nacht! Wann fiel der Schutt dort?
Dröhnt es im Boden nicht?

— — — — — — — —

Schon haben Menschen,
die ihr Gerüst in die Gewölbegurte
hochzimmerten und ihre Tunnel tief
unter den Estrich in den Traggrund gruben,
eiserne Klammern im Gestein und neue
Mauern ins Erdreich eingesenkt. Gefangen
für wieder tausend Jahre ist der Fall,
aus dessen Donner einst der Meister kam,
aus dem er alle Kräfte aufwärts trieb,
zu stehn — wie Wogen unter Eiseshauch zu stehn,
als stets begonnener, nie vollendeter Sturz,
als ungeheuerer Raum, als Raum des Gottes.

* * *

ÜBER DEN DICHTER UND DAS DICHTERISCHE

VON RUDOLF BORCHARDT

Ich habe für die Betrachtungen, die ich so lose und unverbunden, wie sie in meinem Innern liegen, Ihnen vortragen will, den ernstesten Gegenstand gewählt, über den ich etwas mitzuteilen habe: einen Gegenstand, von dem ich von vornherein alles Mißverständnis fernzuhalten wünsche. Das erste mögliche Mißverständnis ist, daß es sich bei dem Dichter und dem Dichterischen, wie es vor mir schwebt und wie ich es zu entwickeln versuchen werde, um Kunst, um den Künstler und um das Künstlerische handele. Das zweite Mißverständnis ist, daß es sich dabei um das Schrifttumswesen, um die Literatur, um das Literarische handele. Der Gegenstand meiner Ausführungen wird im wesentlichen derjenige sein, den Dichter und das Dichterische vom Künstler und dem Künstlerischen einerseits, von der Literatur und dem Literarischen andererseits zu isolieren. Ich habe es nicht mit der Ästhese und mit dem Ästhetischen zu tun. Von Ästhese und dem Ästhetischen ist genug und zu viel in der Welt und in dem Teile der Welt, der uns angeht, von Literatur und dem Literarischen übergenug und überzuviel.

Dagegen setze ich mir vor, Ihnen ein menschliches Phänomen zu entwickeln, ja darüber hinaus ein urmenschliches Phänomen, fast das einzige Phänomen der Urmenschheit, das noch unter uns, in unserer, auf Wohlfahrt im einen Sinne, auf Trübsal im anderen Sinne, aufgebauten Welt — noch immer einherschreitet, Zeitgenosse nicht von uns, sondern Zeitgenosse Adam und Evas, ferner Jahrtausende, unter uns noch klingend, — wie in Italien die Glocken des Dugento, die Dante noch gehört hat, mit demselben eisernen Laut wie damals unser heutiges Ohr betreffen.

Der Dichter und das Dichterische erscheinen mir — und so will ich versuchen, es ihnen darzulegen, — als ein Gegenstand, der eine Betrachtungsweise fast wie die vergleichende Naturgeschichte erfordert, als das Phänomen, das Herder, der große Vater und Ahnherr dieser Betrachtungsweise, die ich mir zu eigen gemacht habe, mit den Ihnen allen bekannten schlichten Worten umschrieb: «Poesie ist die Muttersprache des Menschengeschlechts» — nicht also, wie die Zeitgenossen Herders glaubten, eine Technik, eine

Fertigkeit, etwas Lehrbares und Lernbares, ein Verhältnis zur Rhetorik, ein Verhältnis zu den *belles lettres* und schönen Künsten, zu den ausgestaltenden und beschreibenden Tätigkeiten des Menschengeistes, sondern Urphänomen; Muttersprache des Menschengeschlechtes: also doch wohl eine verlorene Sprache. Denn das Menschengeschlecht ist in hunderttausend Sprachen auseinandergeblüht; statt des Menschengeschlechtes bewohnen die Welt Völker; Völker sprechen ihre Sprache; innerhalb der Völker Familien die eigene; innerhalb der Familien Menschen besonders oder anders geschichtet und geschlichtet; innerhalb der Völker Berufskreise die ihrem Stand entsprechende. Über ihnen allen und hinter denselben allen sich erhebend: «Poesie» — Muttersprache, verlorene Sprache, Sprache eines verlorenen Typus, Sprache aus einer Zeit, in der das Menschengeschlecht ein Ganzes bildete, — als einziger Rest hiervon noch nicht verloren: vorhanden. «Und die Erde zeugt sie wieder, wie sie sie von je gezeugt.»

Ich habe keinen anderen Weg, Ihnen dies zu entwickeln als den allereinfachsten: den genetischen Weg. Jeder andere würde uns in die Irre führen. Der Dichter, wie Sie ihn heute kennen und sehen, ist ein Herr wie alle Herren. Er verfaßt außer seinen Gedichten eine Reihe anderer Dinge, er verfaßt Zeitungsartikel, verfaßt Unterhaltungsliteratur, er verfaßt Unterhaltungsdramen für das Theater dessen, der sich zerstreuen will. Er macht das Gelegenheitsgedicht für diesen oder jenen Zweck. Er steht in unseren Polizeiregistern, ist ein Steuerzahler, Sie kennen den einen oder anderen gesellschaftlich, wie es heißt, oder glauben ihn zu kennen und Sie nehmen an ihm, wie ich vermute, keinen besonderen Unterschied gegen andere Herren wahr, die Sie kennen. Darum erlauben Sie mir zu beschreiben, wie der Dichter in der Zeit aussah, aus der die älteste Kunde von ihm uns trifft. So sieht er aus: Er hat den Stab in der Hand und einen Kranz auf dem Haupte. Das ist nicht eine Ehrentracht, sondern das ist eine Berufstracht. Die Tracht dieses Berufes teilt er mit anderen Berufen, z. B. mit dem Berufe des Königs und dem des Priesters. Kranz und Krone sind dasselbe Ding. Der Stab, den er trägt, und der Stab, der dem Redner in der Volksversammlung vom Herold gereicht wird, und der Stab in den Händen des Königs, der gemeinhin das Szepter heißt, — sie sind dasselbe Ding.

Was bedeuten Kranz und Stab? Unanrührbarkeit, Götterschutz, Aus-

genommensein, Heiligung. Der Mensch, dem es angeboren und gegeben ist sich durch die zweierlei Dinge vom Volke zu unterscheiden, die ich Ihnen sofort bezeichnen will, steht durch Kranz und Stab ausgenommen von der Gesamtheit und Gemeinschaft: und diese beiden Dinge sind die folgenden:

Erstens, er wird von den Göttern besucht und erfährt ihren Besuch in der Form des Gesichtes.

Zweitens, er wird vom Gotte besessen und beherrscht, und im Augenblick, während der Frist, der Besessenheit und Berauschung spricht er eine Sprache, die in der Gesamtheit und der Gemeinschaft kein anderer spricht, eine Sprache von eigenen Worten, eine Sprache von eigener Betonung, eine Sprache, die nicht zusammengehalten ist durch Gesetze der Mitteilung, sondern die zusammengehalten ist durch Gesetze des Rhythmus; die im Verhältnis zu der Sprache, die der Mitteilung dient — roh angesehen, nüchtern angesehen, — absurd ist und trotzdem durch diese geheimnisvolle Eigenschaft, auf die ich noch kommen werde, nicht eigentlich absurd berührt, sondern die Gabe und die Fähigkeit hat, denjenigen, an den sie sich richtet, dämonisch in den gleichen Zustand zu versetzen, in dem sich der befindet, der sich dieser Sprache bediente: durch dichterische Mittel das zu übertragen, was der Dichter erfahren hat: Besessenheit, Benommenheit, den Rausch, den Götterbesuch, das Gesicht.

Diese beiden Gaben, die der Dichter hat, sind nun in jenem Urzustand der Menschheit, von dem ich spreche, eine Art von Klammer, in der Dinge vereint liegen, die wir heute weit entfernt sind, als geistige Attribute des Dichters anzusehen. Dasjenige nämlich, was in dieser rhythmischen Form und in dem Aggregatzustand sozusagen der Absurdität übermittelt wird, ist nicht entfernt, ausschließlich nicht einmal in erster Linie, dasjenige, was Sie gewohnt sind als Gedicht anzusehen. Es ist in allererster Linie überhaupt nicht das Gedicht, sondern etwa das Gesetz, Nomos; es ist in zweiter Linie, über das Gesetz hinaus die Weisheit Ainos, der Rab; es ist über Gesetz und Weisheit hinaus etwa die politische Rede, die Paränese, das wäre also, mit anderem, heutigem Wort: die Politik. Es ist aber, damit verbunden, und alles das umhüllend, selbst als eine zweite Hülle sich um den Rhythmus herumlegend, die Musik, und es ist dann erst, dann schließlich, jene Gabe, zu den Kategorien der Zeit in keiner anderen, nur einer stufenhöheren, Rela-

tion zu stehen als die urälteste Gesamtheit und die Gemeinschaft. Der Dichter kennt nicht, was die heroische Gemeinschaft nicht kennt, er kennt nicht das Präsens, er kennt kein: ich bin, kein: ich sehe, er kennt nur das Präteritum: es ist gewesen, ich bin gewesen, ich habe gesehen, ich habe erfahren; und er kennt neben diesem Präteritum, dem historischen Tempus, das zweite: das Futurum. Und so wie das Präsens die ergriffene Gegenwart und Futurum der Menschheit, der Ausdruck des menschlichen Handelns, zwischen den beiden Polen des Vergangenen und des Künftigen sich bewegt, so ist auch der Dichter gegenwartslos. Er hat in sich die Vergangenheit, das heißt, die ihm in geheimnisvoller Form göttlicher Einflüsterung oder der Form geheimnisvoller Urüberlieferung übermittelte Vorzeitkunde und so schließt sich an Gesetz, Musik, Weisheit, an Politik — schließt sich die Geschichte an — es gibt noch keine andere Geschichte als dichterische — und an die Geschichte schließt sich an, mit ihr noch in der Knospe verbunden, das Epos, und das Epos suppliert sich die Prophetie.

Erst in diesem ganzen Komplex, in diesem alles umschließenden Rahmen, ist ausdenkbar das Lied, das Götterlied in erster Linie, das Preislied, und ferner daneben, urknospenhaft und aus Knospen sich allmählich entwickelnd, die andere «Dichtung», die Sie als Gattungen des Dichterischen erkennen und mit der Sie vertraut sind.

Das ist nicht das einzige. Ich habe gesagt: gottbesucht, gottbesessen, gottberauscht. Aber immer und ständig? Nein. Dann gottbesucht, wenn der Gott es will; gottberauscht, wenn er ihn besonders anhaucht, oder in einer besonderen Konstellation. Und dieses beides nur in einer besonderen Beziehung des Einzelwesens zur Volksgesamtheit, zur Gemeinschaft: und dann, — nur in diesem Fall — der Dichter fast identisch mit dem Priester, mit dem Gesetzgeber, mit dem Könige selbst. Der Priesterkönig David ist der Dichterkönig David, der Dichter Solon ist der Gesetzgeber und der Staatsmann Solon, der Philosoph der eleatischen Schule ist der Dichterphilosoph, der alles scheinbar fremdartige zusammenhält, zusammenfaßt in der einen entscheidenden geheimnisvollen Gabe, für die die Griechen den Namen der musischen haben. Die parallele Dämonie im Politischen ist der Vorgang, durch den der Gott in symbolischen Momenten, großartig ausgedrückten, großartig ausgesprochenen, nämlich durch den Dichter in die

Volksgeschichte eingreift, worunter der Versuch Solons fällt, die Athener zum Zuge nach Salamis zu bewegen.

Und an dieses eine Beispiel könnte ich eine ganze Kette anschließen, aber dieses eine genüge.

Außerhalb eines solchen Moments, und außerhalb einer solchen allgemeinen nationalen Situation, durch die der Dichter mit der Gemeinschaft ein Einziges und ein Ganzes bildet, ist er nicht vorhanden. Er kann nicht gerufen werden; man kann ihm nicht sagen: Singe! Er singt nur, wenn der Gott ihn besucht, er singt, wenn «die Muse will»; er kann die Spannung nicht hervorrufen, durch die allein er in den Zustand gerät, in dem er des Kranzes, des Stabes würdig ist, herausgenommen ist von der Gemeinschaft und Gesamtheit. Das setzt voraus, daß die Gesamtheit und die Gemeinschaft für ihn, den Dichter, ein mit ihm verbundenes, ein mit ihm Gott-Abkünftiges ist: dieses große Bruder- und Sippenverhältnis, immer, auch ruhend, eine mächtige Fiktion, bricht plötzlich ins Leben und wird Körper und Geist.

Im Namen des Gottes, auf den Gott zu, auf den Gott hin ist es ihm gegeben, ja es ist ihm möglich, die Menge zum Gott und mit Gott gegen ihre Ziele zu führen oder aber die Menge an Gott anzuschließen, einen ἱερὸς γάμος zu schaffen, dem Volke, als dem von Gott abstammenden, göttliche Ahnen und Väter zu geben. Das setzt voraus die große, die patriarchalische Menschheit, die Menschheit auf Wanderungen, die Menschheit zwischen Niederlage und Sieg, die Menschheit, die wir mit dem Namen der heroischen bezeichnen. Der Dichter, wo er uns so entgegentritt, wird die in die musische Form gebrachte Verkörperung des heroischen Menschen und weiter nichts. Als solcher steht er, ferner angesehen, neben dem heroischen König, neben dem heroischen Priester und Propheten, und niemand sonst neben ihm; bei solchen, die mit ihm die heiligen Attribute tragen, mit ihm unter demselben göttlichen Schutze stehen, er allein, durch die Gabe, die ihm gegeben ist, die er nicht erwerben kann, die er nicht erlernen und lehren kann, und für die er nicht einmal danken kann — herausgehoben, von den Menschen gewählt, erkoren, geatzt, gepflegt, ohne daß er etwas dazu hätte tun können, am Nacken ergriffen, herausgerissen, hingestellt in die prophetische Mission, die eine politische Mission ist, und nun, von Gott zu seinem Gefäß gemacht, im Namen des Gottes der Welt ihre Ziele verkündend.

Wie er sonst aussieht, außerhalb des Gesanges, weiß niemand. Er mag so abseits sein wie die heldenhaften Berufskrieger der Germanen bei Tacitus, versteckt, wenn man seiner nicht bedarf, vielleicht in einer Höhle wohnend wenn man ihn nicht braucht, vom Volke scheu gemieden, außer in dem Moment, in dem das Ungeheure über ihm ist, den Moment erwartend, in dem es wieder über ihn kommt, und in dem er wirkt, was er sonst vielleicht nicht ist.

Dies ist der Dichter, wie wir ihn kennen. Er sieht bei allen Völkern der gemeinsam arischen Mutter völlig gleich aus. Die Gedichte, die wir aus jener Urzeit haben, tragen alle den gleichen Stempel; sie sind ganz frei von denjenigen Elementen, die wir mit mehr oder weniger Recht als die literarischen oder rhetorischen oder auch als asketischen zu bezeichnen pflegen. Sie bestehen in jenen Herderschen Stigmaten der Poesie, dem Sichniederwerfen, dem Schrei, dem Staunen, der Bewunderung, dem Zorne, der herausfordernden Metapher all demjenigen, was wir als kindlich und kindisch anzusehen pflegen, einfachen Entladungen von Urspannungen, die der heldenhaften Seele sich entringen und die Welt ins Heldenhafte fortreißen. So sieht das Deborahlied aus und was sonst Sie wollen, so Hesiod noch oft, und altgermanische Dichterrufe und Interjektionspoesie und noch spät Äschylus, Pindar, Lucrez, Dante, Shakespeare.

Der Dichter, auf diese Weise ganz einig mit seinem Volksganzen, durchaus organisch in ihm stehend und unentbehrlich, aber unerzwingbar, — unentbehrlich, aber unverkäuflich und unbelehrbar, im Schutze des Gottes, der verhindert, daß ihm Unbill geschieht, daß etwas verlangt werde von ihm, was er nicht sein kann und nicht geben kann, — dieser Dichter lebt vorwärts in Jahrhunderte und Jahrtausende, er erlebt an sich die große Wandlung der Menschheit, er erlebt an sich die Umbildung des patriarchalischen Menschen in die Polis, und geht aus der Polis in den Staat, in den römischen Staat, aus dem römischen Staat, der wieder zerfällt, in das mittelalterliche Gemeinwesen, durch dies hindurch an den Fürstenhof und durch den Fürstenhof in den modernen Wohlfahrtsstaat, in die moderne Demokratie bis in unsere Tage.

Wie ist seine Situation? — Lassen Sie mich eine Unterscheidung allem anderen voranstellen. Sie wissen, daß man sich seit dem letzten Jahr-



hundert wiederholt gewundert hat — und diese Verwunderung ist nicht eine Eigentümlichkeit von Hohlköpfen, sondern sie ist von so großen Geistern wie Jakob Burckhardt geteilt worden, — daß man sich, wie ich sage, darüber verwundert hat, wie wir zwar von den dichterischen und geistigen Personen des Altertums mehr oder minder gut biographisch unterrichtet sind, daß man aber etwa von den Bildhauern der selben Völker wenig, fast nichts weiß. Lassen Sie es mich in Burckhardts Worten, gelegentlich von Bemerkungen über den Pargamenischen Altar, in der Griechischen Kulturgeschichte, Ihnen vorlesen:

«Im kleinasiatischen Pergamon hatte sich eine Schule von Bildhauern erhoben, von welcher man bis vor wenigen Jahren nur einzelne, allerdings schon sehr bedeutende Werke kannte. Nun, neben dem unsäglichen Elend Griechenlands, entstand hier kurz vor oder nach 197 v. Chr., nämlich entweder unter Attalos I. oder erst unter Eumenes II. der berühmte Altar von mehr als hundert Fuß ins Gevierte, dessen erstaunliche Reste allein schon das Museum von Berlin zu einem der ersten Kunstwallfahrtsorte der Welt machen würden. Es ist der Kampf der Götter und der Giganten, ein rings um die Wände des Altars laufendes Relief von acht Fuß Höhe; die nach Berlin geretteten Teile haben eine Gesamtlänge von etwa zweihundertfünfzig Fuß. Es ist, als wäre über diese Kunst gar nichts ergangen. Jugendfrisch, naiv, in ihren Mitteln und ihrer Behandlung dem Phidias viel näher und verwandter, als man es irgend erwartet hätte, wirft sie sich, wie der Löwe auf seine Beute, auf das mächtigste bewegte Thema, welches der Mythus überhaupt darbot. Frühere Reliefs hatten besonders Kämpfe von Heroen und Kentauren, Amazonen und Fabeltieren dargestellt; diesmal sind es die Götter selbst im Streit mit den halbgöttlichen Riesen, von dem Meister innerlich geschaut als ein furchtbar erhabener Sturm von Angriff und Gegenwehr, im ganzen weit die wichtigste bekannte Äußerung griechischen Geistes jener Zeiten. Die Namen der Schöpfer aber sind uns nicht überliefert, während wir über andere damalige Ereignisse auf das Reichlichste unterrichtet werden, ja die einzige Erwähnung des kolossalen Werkes selbst findet sich in einem geringen lateinischen Autor, welchen man in das Zeitalter des Theodosius versetzt. In Pergamon wird man die Namen wohl gewußt und deren Träger für recht geschickte Banausen

gehalten haben; wir aber mit unserem Verlangen zu wissen, was damals im Innern jener mächtigen Menschen vorgegangen, würden den Pergamonern wunderlich vorgekommen sein.»

Ich habe die Absicht, diese Vorwürfe auf ihr gerechtes Maß zurückzuführen und suche mich noch einmal in die Lage des Urmenschen zurückzuversetzen, dem auf der einen Seite der Dichter gegenübersteht, wie ich ihn zu schildern versucht habe, während auf der anderen Seite der Künstler steht, der Bildhauer oder der Maler. Dem können Sie auf sein Gewerbe sehen, Sie stehen neben ihm und sehen zu, wie er schafft, wie er knetet und Guß nachfeilt, wie er zeichnet, und Sie stellen fest, was dies sein soll, das er darstellt: er knetet etwa und Sie stellen fest, was er nachknetet oder als Modell vorknetet. Es bilden sich die Assoziationen zuerst des Identitätsschlusses und dann des ästhetischen Sehens, die Kategorien des Richtigen, Ähnlichen, Schönen. Doch, worauf es mir ankommt, ist dieses: daß der Maler und der Bildhauer für den naiven und ursprünglichen Menschen jemand ist, der ein Handwerk kann, der dieses Handwerk hat lernen müssen, der es weiter lehren und übergeben kann, und jemand, dessen Arbeit, wenn Sie daneben stehen und sie ansehen, für den naiven Zuschauer zwar den Gegenstand der staunenden Bewunderung, des glücklichen Beifalls, aber kein Rätsel bildet. Sie sehen ja, wie er es hervorbringt. Bei dem Dichter sehen Sie es aber nicht. Es hat keiner gesehen. Es fehlte bei den sinnlichen Künsten für den Griechen und für den Menschen der Urzeit an all demjenigen, was ich Ihnen hier angeführt habe: am Geheimnis, am Problem. Und handelte es sich auch um Geschicklichkeiten eines hohen Ranges, eines immer, immer höheren Ranges, — was ihnen fehlte, war der Rausch, jenes Besuchtsein von etwas Transzendenten. Die Muse der bildenden Künstler heißt nicht Muse, sie heißt Techne. Was fehlt, ist die Dämonie, das Inkalkulable.

Die klassische Altertumswissenschaft wird Ihnen sagen, daß zu einer gewissen Zeit, in der über dem bildenden Künstler der Begriff der persönlichen und anspruchsvollen, der berühmten Figur, der Virtuosenhaften sich auszubilden begann, jene Vorstellung vom trefflichen Banausen keineswegs die herrschende blieb, daß der griechische bildende Künstler alles versucht hat, um sich mit dem klassischen Dichter auf das gleiche Niveau zu stellen,

so Parrhasios, so Praxiteles: worüber der Grieche lächelt. Es blieb der Unterschied, den die antike Welt ebenso wie gewiß die Urwelt empfunden hat und der bis in die Zeit des Renaissance-Virtuosentums hinein die Welt beherrscht hat. Auf der einen Seite ein durchsichtiger Vorgang, auf der anderen ein undurchsichtiger — auf der einen Seite ein Vorgang, der innerhalb der Grenzen des menschlich übersehbaren bleibt, auf der anderen Seite ein Vorgang, der hinter die Welt zurückführt und mit gewöhnlichen Mitteln, mit gewöhnlichen Begriffen überhaupt nicht kommensurabel und kalkulabel ist.

Gleichviel. Ich habe gesagt, der Dichter lebt in die Jahrhunderte und die Jahrtausende der Weltgeschichte weiter. In welcher Form, wenn ich fragen darf? Wo ist die Gemeinschaft, wo ist das Volk geblieben, mit dem er identisch war, für das und kraft dessen er erfuhr, was er erfuhr, oder ihm widerfuhr, was ihm widerfuhr? Die antike Polis umstellt ihn fest, sie macht ihn zum Bürger und gibt ihm Bürgerrechte nur gegen Bürgerpflichten. Die Solonische Zeit mag einen Übergang bilden. Sehr bald steht man vor ganz neuen Problemen und sehr bald steht der Dichter mit demjenigen, was ihn umgibt, in einem geheimnisvollen, ihn faszinierenden, in einem inneren Zwiespalt, einer zwieträchtigen problematischen Verfassung, die ihn nach der einen oder anderen Seite drängt und beengt.

Wir werden weiter sehen, daß in dem Maße, in dem sich um den Dichter herum die Gliederung der bürgerlichen und staatlichen Welt immer mehr verhärtet und vereinzelt, diese Beengung ihn in der Ausübung des ihm Angeborenen, in der Ausübung seiner Mission schwerer und schwerer und immer schwerer betrifft und ihn schließlich so eng und hart umstellt, daß er die ihm gezogenen Grenzen durch Mittel unterbricht, die mit gewöhnlichen Erklärungen, wie sie uns Literaturgeschichte und Kritik an die Hand geben, überhaupt nicht mehr zu lösen sind. Und aus diesem kleinen Katalog, wie er mir im Augenblicke vorschwebt, wünsche ich Ihnen einiges vorzulegen, um zu zeigen, um welche Probleme es sich hier handelt.

Sie wissen alle, — es ist ein Gemeingut der Bildung, — daß Äschylus in dem Moment, da seine Kunst den höchsten Gipfel erstiegen hat, in dem Moment, in dem die Orestie in Athen aufgeführt worden ist, — etwas, das es nie vorher gegeben hat, etwas das von aller übrigen Tragödie so unendlich

verschieden ist wie ein Alphabet von einem anderen Alphabet, — daß er in eben diesem Augenblick Athen für immer verläßt und nach Sizilien geht und dort stirbt. Die klassische Altertumswissenschaft gibt Ihnen sofort eine Erklärung hierfür; um sie Ihnen weder zitieren noch diskutieren zu müssen, gebe ich Ihnen daneben sofort eine zweite Sache, und ich nehme diesen zweiten Fall aus unserer eigenen Zeit: Leo Tolstoj. Nach einem Leben, das ihn zuerst durch die höchsten Gesellschaftskreise seines eigenen Landes geführt, das ihn in der Ausübung seiner herrlichen Kunst zu den höchsten Gipfeln getragen hat, nach dem Ihnen bekannten Umbruch in seiner Seele, der ihn wie keinen zuvor zum Volke geführt hatte, — Tolstoj, nachdem er sein ganzes Leben diesem Volke gewidmet hat im Apostolate einer neuen Liebe, in einer neuen Gemeinschaft — Leo Tolstoj: in dem Augenblick, in dem er den Tod herannahen fühlt, verläßt er sein Haus, seine Familie, flieht sterbend, von wenigen begleitet, die er auch noch abstößt, unbekümmert um alles, was nach ihm weint und verlangt, unbekümmert um die Bischöfe, die mit goldenen Mitren und Sakrament sich durch den Winterschnee wühlen, um ihm das Öl der letzten Versöhnung zu bringen — er stirbt dort einsam in einem Stationshause neben dem öden Bahnkörper, um niemand mehr zu sehen.

Shakespeare, nachdem ihn seine Theaterlaufbahn in London sowohl als Dichter wie als Theatermann zu den höchsten Gipfeln geführt hat, die seinem Ehrgeiz erreichbar waren, wenn er ein Theaterdichter und Theatermann war, zerbricht den Zauberstab des Prospero. Das ist eine Bewegung, für die es keine Erklärung zu geben scheint. Er verläßt London, verläßt die Welt, geht in einen kleinen Weiler, aus dem er stammt, dichtet nicht mehr, lebt dort wie ein Ackerbauer und stirbt.

Das sind drei markante Beispiele. Ich könnte sie unendlich vermehren, obwohl die folgenden nicht so eklatant wären. Aber in einer spröden und nüchternen Figur wie Uhland sind sie da. Das Zerbrechen des Prosperoschen Zauberstabs ist dort ein leiser Akt zwischen dem Ich und Ich, zwischen dem Du und Du gewesen. Kaum schwebt er sanft durch diese Verse:

«Meine Harf' ist hingesetzt,
Was ich sang ist nicht mehr meines . . .»

Es gibt auch Dichter, die danach weiterdichten. Eduard Mörike, nachdem

er erlebt hat was er erleben konnte, nachdem er Gipfel und Katastrophe der Seele erreicht hatte, entschließt sich resigniert dazu, die Trümmer seiner seelischen Existenz weiter zu bewohnen und sie sorgfältig nach außen auszubauen, um sich in ihrem Innern zu verbergen und niemandem mehr zugänglich zu sein.

Dieses sind merkwürdige Dinge, wie Sie zugeben werden, und die man sich einstweilen so oder so erklären mag. Aber es gibt andere Fälle. Virgil, in dem Augenblick, in dem die Äneis fast abgeschlossen vor ihm liegt, krank auf dem Schiff, das ihn nach Italien tragen soll, gibt seinen Freunden, die bei ihm sind, den bekannten Befehl, sie zu vernichten. Höchst auffallend! Mir ist von keinem Maler — mit gewissen sonderbaren Ausnahmen die keine sind — ein ähnlicher Akt bekannt, und von keinem Bildhauer. Er ist aber nicht isoliert, denn die meisten von Ihnen werden wissen, daß wir das «Befreite Jerusalem» von Tasso nur einem Zufall verdanken, der eine Abschrift vor der Vernichtungsabsicht des Dichters bewahrt hat. Sie werden alle wissen, daß die deutsche Poesie eines ihrer herrlichsten Dramen, das wir eigentlich alle haben, lesen, bewundern, aufführen müßten — nicht besitzt: «Guiskard». Der letzte, der dieses Drama gesehen hat, ist der Kamin in Kleists Zimmer in Paris, in dem es verbrannte.

Auch diese Beispiele könnte ich Ihnen häufen. Die Literaturgeschichte und die Kritik, die sich mit dem einzelnen Fall beschäftigen, finden für den einzelnen Fall Erklärungen, die viele von Ihnen kennen werden.

Neben diese Serie könnte ich andere Serien legen. Dante, der mit dem Messer in derHand auf der Straße einer italienischen Stadt Kindern nachläuft, die ihm «Ghibellino» nachgerufen hatten. Der sanfte Shelley, der gütigste liebreichste Mensch, der gegen seinen Freund Medwin in einem Moment ohne Bedeutung, unter Umständen, die für uns lesend Nachfühlende ganz unproportioniert zu einem solchen Verhalten scheinen, die Pistole zückt, zurückgerissen werden muß, um nicht abzudrücken, dann begreift, was er zu tun versucht hatte, sich schämt . . . Puschkin, Lermontow und Otway fallen in Raufereien, die Waffe in der Hand. Der arme kleine Verlaine, der auf den Herzensfreund geschossen hat, kommt in den Kerker. Niemand hat Maler, Bildhauer oder Musiker für jähzornig im großen ganzen gehalten oder erklärt. Vom Dichter heißt es seit ewig: *genus irascibile*

vatum. Tassos Degenziehen ist keine Erfindung Goethes. Landor wirft Leute, die ihm Galle machen, meist aus dem Fenster... Ich lege auch diese Serie beiseite.

Ich komme zu einer weiteren Serie: die Flucht. Und die ersten Beispiele, die mir hierfür einfallen, oder die ersten, die ich hierfür anführen will, sind die zartesten und dennoch die eklatantesten: Goethe. Die Harzreise in der Vermummung unter einem fremden Namen. Dabei das verschämte und bescheidenere Eingeständnis, welche eigene Beruhigung es ihm gewährt habe, in Momenten, in denen es ihm nicht wohl ums Herz, in denen es ihm «in seiner eigenen Haut nicht wohl» war, in einen fremden Namen zu schlüpfen und in diesem fremden Namen wie in einer Tarnkappe durch die Menschheit zu gehen. Die Reise nach Italien, eingekleidet ganz in die Form einer Flucht. Niemand darf davon wissen. Ganz heimlich ist er weg und wieder unter einem fremden Namen, allmählich diesen Namen aufgebend, immer wieder darein zurückschlüpfend, dem Volk, der Gesellschaft entkommend.

Alle diese Phänomene zusammengenommen, bedürfen, wie mir scheint, einer Erklärung. Es läßt sich nicht jeder Fall einzeln und jedesmal abtun, mit biographischen Motiven und Begriffen, die nur einem bestimmten Lebenslauf entnommen sind und ihn allein belangen. Wir müssen uns dazu entschließen, dieses wunderliche Wesen, den Dichter, in seinem Verhältnis zum Ganzen der Nation oder Menschheit, in seinem Verhältnis zum Werk, in seinem Verhältnis zu sich selbst als das anzusehen, was Jacobi einmal scherzhaft bei Goethe nannte «eine Seltenheit in der Naturgeschichte», als etwas anzusehen, was Sie mir für einen Augenblick erlauben wollen zu bezeichnen als *«homo sapiens varietas poetica»*, ein eigener Typus, eine eigene Abart mitten in einem allgemeinen Genuß, eine Abart, die durch die Jahrhunderte und Jahrtausende in einer auffälligen und unheimlichen Weise sich gleichgeblieben ist, stigmatisiert, mit besonderen Kennzeichen behaftet, an denen es sich sofort kund tut als Besonderes und Eigenartiges. Ein paar von diesen Kennzeichen habe ich Ihnen aufgezählt. Es kommen andere dazu. Die Spannungen sind anders, die Affekte anders, das Männliche ist anders und das Menschliche, die Lebensdauer ist zum Teil anders, anders ist die Reaktion auf Wirkungen von außen und anders die Fähigkeit des Her-

vorbringens, als innerliches Verhalten und innerliche Fruchtbarkeit. Sehen Sie auf die ungeheuren Kataloge, die die alexandrinische Philologie uns von großen Dichternamen Griechenlands überliefert hat, sehen Sie auf Jean Paul, sehen Sie auf das ungeheure Werk Herders, Balzacs, Hugos, Goethes. Sehen Sie auf diese ausgefüllten Lebensräume, Jahrzehnte die fast jahrhunderteartig aussehen, auf die ganze Statur, die Proportionen dieser patriarchalischen Figuren, sehen Sie sich die Körper an: die wundervolle Stimme von Sophokles, Shakespeare, Goethe sind ganz zufällig überliefert; sehen Sie Anakreon, Hafis, Heinrich von Veldeke, Goethe, Hugo, Sophokles bis ins hohe Alter mit dem vollen Nerve des Mannes lieben und singen wie die biblischen Patriarchen; sehen Sie auch auf den Tänzer Sophokles, auf die Figur Swinburnes, diesen Sprachsänger, mit einer Stimme ausgestattet, die, ohne zu singen, von seiner gesamten Umgebung, von allen, die ihn preisen, als etwas völlig Unvergleichliches an Lautform empfunden wurde — ja sehen Sie, — warum nicht? — gerade diesen an, den wunderlichen Mann, diesen jungen Swinburne, dieses kleine, grünäugige, rotlockige, wie ein Ariel gebaute Wesen, hören Sie es mit dieser Zauberstimme die Dinge herausschleudern, die ihm herauszuschleudern gegeben waren, minutenlang: Zorn, Affekt, Raketenbündel, — emphatisch, maniakalisch, — bis aus ihm dasjenige heraus war, was unter anderen Umständen unstillbar, wenn er nicht in einer Gemeinschaft anwesend gewesen wäre, sich vielleicht als Gedicht entladen hätte. Sehen Sie Shakespeare zu, der vom ersten bis zum letzten Wort in derselben gleichmäßigen kleinen Handschrift ohne Korrektur ein Stück herunterschreibt. Die Stücke mögen es gewesen sein, die wir alle kennen. Es mag Hamlet oder Lear gewesen sein. Und hören Sie, was der Zeitgenosse davon sagt, nichts weiter hervorhebend an ihm als die Mühelosigkeit der ungeheuren Hervorbringung, Stück an Stück, Seite an Seite, dies Menschenbild nur abgegrenzt von den Eigenschaften: *gentleness* und *sweetness*.

Sehen Sie auf anderes! Daß Sophokles in Athen den Besuch des Asklepios empfangen hatte, daß er bei ihm zu Gast gewesen war, davon ist jeder Athener überzeugt. Man glaubt es. Daß Goethe das Erdbeben von Lissabon, an dem Tage, an dem es stattfand, in seinem Gartenhaus bei Weimar hatte voraussagen können, da glaubte jedermann, nachdem er,

es seinem Diener und seinem Sekretär gesagt hatte. Mir selbst ist in Asolo die Stelle gezeigt worden, an der die Jungfrau Maria Browning erschien und ihm sagte: «Der Ring ist in der Ritze», wo man ihn dann tatsächlich gefunden hat.

Ich führe Ihnen alle diese Fälle an, weil sie zusammengehören, weil sie aussprechen, daß um den Dichter herum eine Art von hallucinativem Fluidum ist, das das Unglaubliche glaublich macht. Ich untersuche die einzelnen Fälle nicht, ich gebe sie einfach an, teils aus Büchern, teils aus dem Munde eines Augenzeugen oder des Sohnes eines Augenzeugen und stelle fest, daß man darin nichts Wunderbares gefunden hat. Es kommt gar nicht darauf an, was geschehen ist, auch nicht darauf was geplant worden ist, sondern auf den Glauben den als eine alltägliche Natürlichkeit zu erweisen den Männern dieser Kategorie ohne Zweifel gegeben gewesen ist. Ebenso erscheint Dante kurz nach seinem Tode den Söhnen, die in Verzweiflung nach unauffindbaren Schlußgesängen der Comedia fahnden, zeigt ihnen das Versteck und verschwindet.

Ich sage also, der Dichter mit dieser Stigmatisierung, die die Züge seiner Urexistenz, seiner Urform durch die Jahrhunderte und Jahrtausende weiterrettet, wahrt, ja ihm aufdrängt, — der Dichter steht in einer Welt, die aufgehört hat, seit Jahrhunderten und Jahrtausenden aufgehört hat, die patriarchalische zu sein. Der Götterschutz, das Eximiertsein von der Gemeinschaft hat ihn verlassen. Es richtet sich auf ihn und gegen ihn, genau wie auf und gegen jeden anderen Bürger oder gegen jedes Mitglied der Gemeinschaft, der Anspruch der Gemeinschaft, der von ihm das Bestimmteste verlangt. Man verlangt z. B. von Äschylus vielleicht das Wirken in einer bestimmten Richtung, zunächst einmal nicht nur, daß er zur gegebenen Zeit, gegebenen Preiskonkurrenzen, wie wir heute sagen würden, bei diesen Dionysien, das Stück dichte, sondern man verlangt von ihm ein Stück vielleicht in einer bestimmten Richtung, vielleicht nur das in seiner älteren Richtung. Man verlangt von Euripides ungefähr das gleiche. Sie wissen, was Euripides tat. Er empfand sich als prophetischer Dichter oder als philosophischen Gesetzgeber seiner Zeit, unaufhaltbar eingetreten in ein Presbyterium der Rüge. Er ist also nicht mehr der von Gott besuchte und berauschte Dichter, sondern er steht außerhalb der Gemeinschaft, periphe-

risch, ja aus der Peripherie heraustretend, und richtet sich zum Teil gegen sie. Früher ist das eine alte Gruppe. Was ist jetzt die Folge? Euripides — wie Äschylus — verläßt Athen. Sie wissen, daß er fern von Athen gestorben ist, da lange noch die Höhle in Thessalien gezeigt wurde, in der er angeblich gedichtet und gelebt hat: die Höhle, die er suchte, die zu suchen ihm angeboren war, das, was ihn schützt, wenn der Gott ihn nicht mehr schützte. Sizilien ist für Äschylus die gleiche Höhle, Stratford für Shakespeare die gleiche Höhle, und jeder Dichter ist in dem Wunsche diese Höhle zu suchen, die ihn vor der Gemeinschaft schützt, da der Gott ihn nicht mehr schützt, entweder geflohen oder er hat sich in anderer Weise entzogen und steht zum Schluß doch vor ihr, der letzten Zuflucht, wenn er den Kampf nicht hat durchkämpfen können, — und er hat ihn fast nie durchkämpfen können, — mit einem verschatteten und problematischen Gesicht.

Dazu kommt nun eine Kette von Phänomenen, die ich Ihnen kurz aufzählen muß, weil sie den Umriß schärfer zeichnen. Das erste, was sich von dem Dichter historisch losmacht, ist die «Religion» an und für sich. Vom Dichter emanzipiert sich der Priester. Das zweite, was sich von ihm emanzipiert, ist das Gesetz. Das Gesetz tritt abseits von der Person, das Gesetz baut sich auf als Verfassung oder Satzung des Staates, als ein Privatrecht, kodifiziert sich, schafft sich eigene Berufe, wird unpersönlich unpoetisch und antiprophetisch. Nach dem Gesetz emanzipiert sich sehr bald die Musik. Der Kampf des Dichters um die Musik, der Kampf des Dichters, die Musik bei sich zu behalten, geht durch ein Jahrtausend. Wohl hat Horaz noch eines seiner Gedichte so einstudiert und «aufgeführt», wie heute etwa ein Orchesterdirigent ein Musikstück einstudiert, mit dem Taktstock in der Hand. Aber dies alles sind nur noch Nebenzüge, wie sie den Übergang kennzeichnen. Mehr und mehr zieht sich der Dichter von der Musik und die Musik von dem Dichter zurück. Dem Rhythmus scheint immer mehr abhanden zu kommen, was sein Element ist: die Tonwelt. Und im dreizehnten Jahrhundert und in den folgenden beiden Jahrhunderten empfängt Europa das Göttergeschenk einer bis dahin nicht bekannten Begabung, ein völliges Novum, durch das die Menschheit über sich selbst fortschreitet: sie empfängt das Geschenk der musikalischen Begabung, die vorher nicht

existiert hat. Es reißt sich los der unabhängige, freie Tonsatz, der des Wortes entraten und entbehren kann, und der Dichter bleibt tonlos, musiklos zurück. Nachdem sich die Musik von ihm losgerissen, reißt sich mehr von ihm los. Es reißt sich das Epos von ihm los und wird Roman, d. h. es reißt sich von ihm los dasjenige, was dem Unterhaltungsbedürfnis und nicht mehr dem Erinnerungs-, nicht mehr dem Erregungsbedürfnis, nicht mehr dem Erschütterungsbedürfnisse dient. Es reißt sich nach dem Roman von ihm los das Drama, das ebenfalls dem Unterhaltungs- und nicht Erschütterungsbedürfnis dient, das Drama, das Literatur ist und keine kathartischen Elemente mehr hat. Wie, als ob Sie von einer Zwiebel Schale und Schale, Hülle nach Hülle abziehen, so entblättert sich, enthüllt sich die Form des Dichterischen im Laufe der großen europäischen Jahrtausende und sie läßt zum Schlusse nichts weiter zurück als den schmalen, blassen, schlanken Keim, den schutzlosen, den von nichts weiter mehr eingehüllten, der doch immer wieder von Generation zu Generation aufsteigt und nach Hülle verlangt.

Und nun lassen Sie mich zu meiner Kette zurückkehren. Dieser Ablösung der einzelnen dem Dichter gegebenen Nebenaggregate steht der parallele Vorgang gegenüber, daß die Gemeinschaft, mit der der Dichter ursprünglich identisch war, auf dem Wege zur Polis, auf dem Wege zum Staat, auf dem Wege zum Volksstaat, zu der schon früh auftretenden Demokratie, nicht mehr Gottesstaat ist, sondern Wohlfahrtsstaat, nicht mehr das Selbstvergottungsbedürfnis hat, kraft dessen es den Dichter braucht und nicht entbehren will. Wenn sie den Dichter noch nicht entbehren kann, so sind die Anlässe dazu doch völlig verschieden von denjenigen, auf denen die nötige Existenz des Dichters früher beruht hatte. Nun aber treten neben den Dichter neue Wesen, die es früher nicht gegeben hatte. Es tritt neben ihn an Stelle der Gemeinschaft der Volkskinder gleichen Blutes, der Könige und Edlen, zunächst der Kenner: mit anderen Worten dasjenige, was nicht mehr das Volk ist und was noch nicht — Gott sei Dank — das ist, was man heute Publikum nennt. Es ist der Mittelsmann, der zum Dichter sagt: «Wohl, das Volk ist nicht da, wir wissen das; Du hast es heute sehr schwer, wir wissen auch das. Die Halle, in der Deine Urahnen und Urväter einst zur Harfe sangen, diese Halle, in der Du Freude und Jubel verbreitetest,

ist zusammengestürzt und wir können sie nicht wieder aufbauen. Rings herum sind die mechanischenMenschen — das Wort ist nicht von Herrn Rathenau sondern von Boccaccio: «*Questi ingrati meccanici, nemici / D'ogni gentile e leggiadro operare*» — die von Dir nichts haben, die lieber dem Gesetzgeber zuhören als Deinem Lied, die lieber einer dummen anstößigen Geschichte zuhören, die sie bewiehern können, als demjenigen, was Du zu singen haben magst. Wir aber kennen Dich, wir verstehen Dich auch, wir wissen auch was Du brauchst, wir kennen Deine Empfindlichkeit, wir wissen, wie wenig Du im Grunde in diese verengerte Welt hineingehörst. Wir wollen Dir das alles schaffen was Du brauchst, Deine Lebensbedingungen stabilisieren und schützen, Du brauchst nichts weiter zu tun als das «Befreite Jerusalem» zu dichten!

Dieses ist die Situation und zwar eine uralte, denn diese Situation ist in Wirklichkeit schon die Situation des Augusteischen Zeitalters, aus der heraus sich der Anspruch des Augustus auf Horaz, Properz und Virgil richtet: «Wir verlangen das heroische Epos unserer Existenz, weil wir keines haben. Wir verlangen es darum, weil wir uns für ebenso groß und herrlich halten wie die heroische Zeit, wie Agamemnon.» Man kennt diesen gewalttätigen Anspruch, der aus der handelnden Welt heraus sich auf das zarte poetische Ingenium richtet. Jeder kann bei Horaz genau wahrnehmen, mit welchen unendlichen Künsten des geschliffenen und feinen Weltmannes er diesen Schlag parierte, um seine Höhle zu finden, um seine Ruhe in der Sabina zu finden, um dort zu sitzen und teils höfliche, teils scherzend kluge, teils anmutig robuste Briefe an Maezenas zu schreiben: Laßt mich in Ruhe! Und so sehen wir diesen Menschen Virgil im Rahmen seiner Zeitgenossen, den mädchenhaft unaufhörlich errötenden Menschen, der bei der bloßen Berührung mit der Außenwelt schon etwas wie Verwunderung erfährt, — etwas, was sich kaum ausdrücken läßt und was Augustus sehr drastisch ausdrückte, — wir sehen ihn von dieser zu jener Stelle wandern, von Höhle zu Höhle, und da versuchen, das zu tun, was man von ihm verlangt: die Äneis zu schreiben. Und wir sehen ihn über das Meer gehen und auf dem Meere sterben, und wir sehen ihn, den ganz Vereinsamten, sterbend den einen Wunsch aussprechen: zerreißt das Ganze, verbrennt das Ganze! Laßt mich in Ruhe wenigstens dahinfahren!

Es ist das die Situation Virgils. Aber auch die Situation Tassos kennen wir, der sie erlebt in einem Augenblick, wo die Enge der Welt sich wahrscheinlich um einen neuen Koeffizienten, ich sage sogleich welchen, gesteigert hatte. Wir sehen diesen Menschen infolge des gleichen auf ihn gerichteten Anspruchs derjenigen, die seine Freunde, die die «Kenner» sind, — die sagen, «wir verstehen Dich» — wir sehen ihn schließlich alles tun, um das «Befreite Jerusalem» zu verbrennen, und wir sehen dieses selbe Lebendige, das einmal so heißt und einmal anders, als ein ihm Gleichartiges bei Kleist mit dem Anspruch der Kleistschen Familie ringen, und wir sehen, Kleist im Kampf mit diesem Anspruch, der sagt «wir haben alles für Dich getan, wir werden alle Opfer bringen, wir haben Deine Ansprüche als duldend Mitfühlende Dir zu erfüllen, Deine Aufgabe zu erleichtern versucht, aber endlich muß das Meisterwerk da sein» — wir sehen ihn in seinem Kampf um Guiskard eben dort, wo Tasso und Virgil fast geendet wären, nun wirklich enden — an dem Platz am Kamin, in dem das Werk in Flammen aufgeht.

Mit anderen Worten: Alles dasjenige, was ich aufgezählt habe, das pflegt der kritisierende und literarhistorisierende Dilettantismus mit der Formel zu bezeichnen: das Ringen des Dichters mit seinem Stoffe. Das, meine Herrschaften, gibt es nicht hat es nie gegeben. Es hat nie ein Dichter mit seinem Stoff gerungen. Wenn er mit ihm gerungen hat, war er kein Dichter. Mit seinem Stoff ringt der Literat. Der Dichter weiß gar nicht, was ein Stoff ist, ein von ihm unabhängiger, ihm gegenüberstehender. Was Stoff ist, weiß der Außenstehende. Für den Dichter ist dasjenige, was er dichtet, in dem Augenblick in dem er es dichtet, nichts weiter als ein Aspekt seiner Seele, ein Teil seiner inneren Dialektik, der aus irgendeinem ihm tatsächlich unbekannten, gar nicht definierbaren Grunde einer Äußerung bedarf, diese Äußerung erzwingen muß, sie auch erzwingt, nicht aber auf Grund eines Ringens mit seinem Stoffe, sondern des Ringens mit seiner Situation innerhalb der Welt. Damit haben Virgil und Tasso gerungen, und Kleist, Tolstoj, Shakespeare und Äschylus.

Den Kampf um die Proportion zur Welt haben von allen großen Dichtern nur zwei siegreich beendet: Ariost und Goethe. Jeder auf einem anderen Wege. Keiner auf einmal, alle in jahrzehntelangen, immer wieder neu ein-

setzenden heilig erschütternden Durchbrüchen, immer wieder zusammenbrechend, immer wieder sich aufraffend um eines Höheren, des Allerhöchsten willen, um Gottes willen. — Aber ich greife hiermit vor.

Lassen Sie mich noch einmal zu meinem Punkt zurückkehren. Wir sehen: es hat sich also alles vom Dichter auf der einen Seite abgelöst und schon losgesagt, auf der anderen Seite ist die Verhärtung und Verengerung der Welt so weit gedrungen, daß sie ihn schließlich, anfangs des neunzehnten Jahrhunderts vollkommen eng umstellt, scharf zerniert. Die ungeheure Übervölkerung des europäischen Bodens hat es dahin gebracht, daß jeder Staat und jedes Volk seine Sicherheit teilweise in so einfachen Tatsachen wie etwa der erblickt, daß von jedem Individuum innerhalb des Volksganzen und Staatsganzen in jedem Augenblick genaue Rechenschaft muß abgelegt werden können. Jeder muß in diesen oder jenen Listen geführt werden, jeder muß in jedem Augenblick imstande sein, über die Gründe seines Hier- und Dortseins, seines Berufs, — und was nicht alles, — mit Daten standesamtlich oder polizeilich Rechenschaft abzulegen. Es ist für die Selbsterhaltung der Gesellschaft entscheidend geworden, diesen Punkt durchzufechten; und diesem Weltzustand gegenüber steht, was ich Ihnen vorhin genannt habe: *homo sapiens varietas poetica,* das alte Wesen, das aus einer heroischen Welt geborene, im Präteritum oder Futurum lebende Individuum, das sich von der übrigen Menschheit heute wie damals durch einen grundsätzlichen Punkt unterscheidet: Einsamkeitsbedürfnis, Verschweigungsbedürfnis, Selbstentrückung. Denn wenn ich gesagt habe *«varietas poetica»,* so erlauben Sie mir naturwissenschaftlich scherzend fortzufahren und das zu besagen, was die Varietät erst ausmacht. Der übrige Mensch ist ζῶον πολιτικόν, ein Geschöpf, das in der Gemeinschaft existiert, sagen wir, wie der Hund. Was ich die Varietät nenne, ist dadurch von ihm differenziert, daß es für sich lebt, — um ein Beispiel zu gebrauchen: wie der Bär, der mit dem Hunde verwandt ist, — ein uralt abgespaltener Vorzeitrest, ein Alleingänger neben den Rudelläufern. Wir kennen solche Alleingänger in der Urmenschheit. Herakles ist ein solcher, oder Simson, aber auch Elias und Diotima, Ischys und Idas, Saul und Ecke. Der Prophet ist nichts anderes. Amos, der Hirt von Thekoa, ist nichts anderes. Er tritt in die Gemeinschaft erst dann hinein, wenn die Gemeinschaft

seiner bedarf, unter dem Griff Gottes, und wird dann ein Teil der Gemeinschaft. Diese Varietät also lebt noch unter diesen veränderten Gemeinschaftsumständen weiter und weiter, unter immer mehr erschwerten Umständen, und die Situation wird für den Dichter und das ihm angeborene Dichterische von Jahrhundert zu Jahrhundert eine tragischere.

Daneben hat sich ein zweiter Prozeß vollzogen, den ich nur kurz berühren muß, bei Tasso schon gestreift habe. Selbstverständlich bedeutet die zunehmende Lebensraumverengerung für den Dichter ein allgemeines Zurückdrängen des dichterischen Phänomens innerhalb der Welt überhaupt: Das dichterische Phänomen in der Welt ist ganz generell ein selteneres geworden. Bedenken Sie, daß vom dreizehnten bis zum sechzehnten Jahrhundert, fast bis in das siebzehnte hinein, ein Strom des Gesanges durch Deutschland geht, dem sich nichts vergleichen läßt, was irgendeine andere europäische Literatur aufzuweisen hätte. Die Geschichte des Volkes, alle ihre Figuren, Krieg, Belagerung, Prätendentum, Höhe und Fall der Großen, jede Eroberung und jeder Fehlschlag sind von dem Volke einwohnenden Genius gesungen worden, so daß Sie ein Kompendium von vielen Bänden anlegen müßten, um die ganze deutsche Geschichte gesammelt zu haben, die in der Ballade gesungen daliegt. So überreich damals; aber immer mehr nachlassend bis fast nichts mehr da ist und bis nur dann und wann der dichterische Genius noch auftaucht, sehr schnell, sehr kurzlebig, außerordentlich wenig hervorbringend, aber immerhin noch erscheinend. Auf der anderen Seite aber, und dies ist die Hauptsache, hat sich nun im Laufe der Jahrhunderte und Jahrtausende der Menschheit die Vorstellung bemächtigt, daß die Poesie etwas Schönes ist, worauf das gesteigerte Leben ein Glücksanrecht hat wie auf Wein und Blumen.

Man besitzt die klassische Periode der Welt, man übersieht sie und weiß genau wie sie aussieht. «Warum», heißt es, «sollten wir das nicht haben dürfen?» Der Genius kann es aber nicht geben. Er ist viel zu eng gestellt in dem alten Sinn, um so wie in den der Urzeit folgenden Jahrhunderten und Jahrtausenden hergeben zu können ohne sich zu pressen. Aber da das Bedürfnis ein sehr starkes ist, und da hinter diesem Bedürfnis eine Kaufkraft steht, so finden sich diejenigen, die dieses Bedürfnis befriedigen. Es findet sich ohne das Dichterische derjenige, der das Dichtungsartige hervorbringt.

Es findet sich sehr früh, vom Anfang des siebzehnten Jahrhunderts an, wo es neben Tasso aufzutauchen beginnt, bis auf den heutigen Tag immer mehr anschwellend. Zunächst als ganz einfache Unterhaltungsliteratur in kaum oberflächlich dichterischen Formen, allmählich aber ehrgeiziger werdend, allmählich um die Palme ringend, nach dem dichterischen Attribut verlangend und schließlich mit dem Anspruch, sich mit dem Dichter zu identifizieren, steht dieses Phänomen im neunzehnten und anschwellenden zwanzigsten Jahrhundert und bildet seinen eigenen Lebenskreis aus, seine eigene Lebensform, ja fast seine eigene Problematik und schließlich sogar seine eigene Tragik. Das ist die Tragik desjenigen, der genau weiß, mit welchen Mitteln das Dichterische in Wahrheit erzeugt wird, welche Anlage es hervorbringt: und der Versuch, mit eisernem Fleiße, mit ausgeprägtem Kunstgefühl, auf Studien gestützt, mit der Stilerfahrung von Jahrhunderten hinter sich, hervorzubringen, was diesem gleicht. Das ist Flaubert, das ist derjenige, der mit geballten Fäusten und austretenden Stirnadern, mit kranken, frenetischen, wutgelben Augen dasitzt, um den vollkommenen Satz zu schreiben, das ist derjenige, — ich will keinen anderen Namen als diesen nennen, — der über die erste Schicht seines Produkts, den ersten Entwurf, die zweite, dritte, fünfte, zwanzigste legt, lasiert, abschleift, neu malt und schließlich das hervorbringt, was durch sein wunderliches Email eine Wirkung erzielt, die bei dem geschwächten Sinne, dem ganz unvollkommen gewordenen Aufnahmevermögen der heutigen Menschheit, die sich Publikum nennt, bei dem Mangel jeder Skepsis und jedes Vorbildes als das Dichterische empfunden, angesprochen, wahrgenommen wird und als solches beinahe, wie mir scheint, befriedigt. Es ist, nachdem ich Ihnen den Kenner auseinandergesetzt habe, der dem Dichter sein Leben erleichtert, es ist dies der zweite Feind des Dichters, der neben ihm steht und das Dichterische noch nach einer anderen Seite hin abdrängt. Denn nachdem einmal die Menschheit, oder Menschheit und Publikum, wie ich gleich hinzufügen kann, sich an dasjenige gewöhnt haben, im weitesten Umfang des Wortes, was nur als das Surrogat des Dichterischen zu bezeichnen ist, weil es dem Schönen ähnliche Wirkungen hervorbringt, ist das Dichterische als solches, das Dichterische an und für sich, nun völlig heimatlos geworden, ja, wohl nahezu unbegreiflich — und kann innerhalb der — heutigen Menschheit

höchstens dann und wann ein Ohr gewinnen, höchstens dann und wann ein Zimmer voller Freunde gewinnen, aber fast niemals jenes andere, das immerhin noch im Anfang des vorigen Jahrhunderts die Poesie sich gewann: den Mitchor, den mitsingenden Kreis, das erschütterte Theater, die hingerissene Generation Klopstocks, den Kreis Goethes, Schillers.

Dieses ist die Situation, mit der ich den Dichter als solchen und das Dichterische einstweilen entlasse, um einen neuen Kreis der Betrachtung anzuschließen, einen Kreis, den ich den Beispielen zulege, die ich Ihnen vorhin für den unglücklich geführten Kampf des Dichters um den Besitz seiner eigenen Welt angeführt habe: das Beispiel Ariosts, das Beispiel Goethes, Goethes vor allem.

Denn wenn sie an dem Leitfaden, den ich Ihnen zu ziehen versucht habe, den Weg durch Goethes Leben suchen, so wird Ihnen zunächst begegnen ein Jüngling in einer Lebenskrise zusammenbrechend, aus der die Wiedererhebung kaum mehr möglich erscheint, einer der typischen Krisen der jugendlichen Dichterleben. Sie begreifen: die Leipziger Krisis, über die man sich gewöhnt hat mit leichten Worten hinwegzugehen, die aber ihre wahre Bedeutung erst dann gewinnt, wenn Sie das Phänomen in aller Breite ansehen. Sie sehen dieses Wesen noch einmal in einer wunderbaren Weise in den Mutterschoß zurückgenommen werden, in dem Schoß seiner eigenen wirklichen Mutter und gewissermaßen zum zweitenmal geboren werden, in Frankfurt. Sie sehen ihn dann den Kampf eröffnen, um die Welt als ein Anzuerkennendes, oder als ein resigniert zu Akzeptierendes, und sehen diesen Kampf zum erstenmal entscheiden im Werther, und zwar in der Weise, daß derjenige, der diesen Kampf nicht durchführen kann, getötet und abgetan wird. Sie sehen diesen Kampf in ein zweites Stadium treten in so scheinbar unscheinbaren Dokumenten, wie gewissen Lili-Liedern. Was sind das für «unerträgliche Gesichter», denen der Dichter sich «gegenübergestellt» fühlt und mit denen er in dieses Ideendissidium eintritt, in ein Dissidium, das so tiefe Wurzeln in der Dämonie des Dichters, der Adämonie der Menschen hat! Es ist das zweite Stadium des Kampfes, in dem er sich dazu entschließt, diese unerträglichen Gesichter als erträglich um der Liebe willen zu betrachten. «Wo du Engel bist, ist Lieb und Güte. Wo du bist, Natur.» Denn das ist das letzte, wonach der heroische Mensch auch in dieser Form drängt:

das Zurückschaffen derjenigen Lebenswerke, desjenigen Lebenszustandes, mit dem der Spannungsgrad seines Inneren im richtigen Kontaktverhältnis ist, Gemeinschaft und ein Aufgehen in ihr. Dieser Kampf geht durch eine Reihe von Stadien weiter: die Resignation, die sich dazu entschließt, die Welt und die Menschen «nach ihrem Sinn zu nehmen» — das furchtbarste was sie sich zumuten konnte, und ein Kampf, in dem ihr unaufhörlich die Kraft und der Atem versagte. Situationen wie die «Harzreise», wie die von «Ilmenau» sind nur in diesem Zusammenhang wirklich verständlich. Und dieser Kampf ist lange durchgeführt. Die Dokumente dieses Kampfes sind in den Briefen an Frau von Stein vorhanden. Ein immer wieder im Namen der Liebe Sichzusammennehmen und Sichbeugen unter das Joch, das Akzeptieren des Gegebenen als eines Gegebenen, das Sichhinuntemivellieren dazu, der Entschluß ihm gleich zu sein, der Kampf gegen die Stigmatisierung des eigenen Innern, der Kampf gegen die Rudimente seiner eigenen Natur, der Kampf des Menschen einer gegebenen Zeit gegen den ihm mitgegebenen Menschen der Urzeit: wie dieser Kampf denn nach dem Werther ein zweites Dokument der Tötung fand in Tasso. Wiederum sich hervordrängend derjenige Mensch, der die Welt als das Nichtgegebene statuiert und nicht akzeptiert. Ein geheimnisvolles Zurückgreifen auf denjenigen, der von allen mir bekannten Dichtern der stigmatisierteste gewesen ist, der, den Goethe als Kind schon kennengelernt hat, dessen Bild ihn nicht umsonst durch Jahrzehnte verfolgt hat, — das Abtun von ihm, das Wegstellen des gescheiterten Tasso zu dem toten Werther, die Flucht nach Italien, das Sichherausreißen aus allem, noch einmal der Versuch des Zurückkehrens zur Patriarchalität, wenn auch nur in jenen Formen, in denen die Welt ihm das noch darbieten konnte, denen der klassizistisch gesehenen Daueridylle Italiens: und das gehorsame wiederum Zurückkehren in die mechanisierte Welt, das wieder Neuanfangen von Grund auf in einer viel furchtbareren Situation als die vorhergehenden gewesen waren. Zum ersten Male sehen wir ihn völlig unverstanden, und über dieses Unverständnis hinweg sich dazu bezwingen, erziehen, peinigen, die Unverstehenden zu lieben und, kraft der Liebe so das ganze Leben hinzugeben fast bis zuletzt. Und in «Dichtung und Wahrheit», beim Rückblick auf diese seine Selbstbezwingungen, immer wieder der Versuch, an den von ihm selbst gemachten «Fehlern», der Ju-

gend, den Nachfolgenden, den Menschen, an die er sich wendet, die Dichter sein mögen oder Dichterisches in sich tragen, zu predigen: daß das «Individuum» nichts ist und die Gemeinschaft alles, daß die Frauen zu Müttern zu erziehen seien und die Männer zu Dienern. Und diese Lehre kommend von demjenigen, der nicht dazu geboren war zu dienen, sondern geboren war, in einem noch ganz anderen Sinne als in dem wir das Wort gewöhnlich brauchen, zu herrschen.

Allerdings: der durchgeführte Kampf dieses Lebens, neben den ich noch den durchgeführten Kampf des Ariostischen Lebens stellen könnte, — wo sich das in viel zarteren Formen, aber genau so übersichtlich vollzieht — dieser Kampf hat Lücken. In diesen Lücken stehen die geheimnisvollen Klänge, die sonst nicht unterzubringen sind und die aus dem bloßen Isolierten des Goetheschen Lebens heraus zu erklären ein wahnhaftes Unterfangen ist. Alles was dort nicht hat seinen Ausdruck finden können, das Unterdrückte, in die letzten Seelentiefen Gebannte Goethes — hier klingt es her. Da heißt es nur «Der Harfner». Da kommen diese Töne dessen, der geboren ist, die Leier zu schlagen, und geboren ist, den Menschen das Göttliche zu singen, derjenige, der Goethe eigentlich war — da kommen diese Klänge von Ur-Leid, von Ur-Schuld, von Ur-Trübsal, von nicht Auszusagendem, von unbeschreiblicher Einsamkeit.

«Es schleicht ein Liebender lauschend sacht,
Ob seine Freundin allein?
So überschleicht bei Tag und Nacht
Mich Einsamen die Pein...»

Sie müssen die Erklärung dieser Dinge nicht suchen, wo der rationalisierende Schluß von Wilhelm Meister Sie veranlassen möchte, sie zu suchen. In diesem Schluß sind es Aspekte der dichterischen Seele an und für sich, die eine rein äußerlich pragmatische Erklärung gefunden haben, aber die autonom und unabhängig von dieser Erklärung bestehen. Es ist wieder die gleiche Situation, die ich Ihnen habe zeigen wollen, das Phänomen.

Der größte Dichter unserer Tage, Stefan George, — erlauben Sie mir mit einem Wort auch dieses zu berühren, — steht in der Welt, wie sie heute geworden ist, umgeben von einer Höhle, die, wenn ich mir das Wort verstatten darf, aus Leibern, aus Menschen gebildet ist, in einer Aura, die

ausschließlich aus solchen besteht, die durch ihr Verhältnis zum Dichter und durch ihr Verhältnis zum dichterischen Werke der Außenwelt in einem bestimmten Sinne entzogen, polar abgestellt sind, so daß der Dichter nur denjenigen Pol an ihnen wahrnimmt und wahrnehmen kann, der ihm verwandt ist und auf ihn zudeutet, während die nach der Welt gewandte Seite weltmäßig sein mag.

Es ist ein heroischer Versuch, das Problem zu lösen, eine außerordentliche Formel, aber eine Lösung von solcher Tragizität, daß davor fast der Kampf Kleists um seine Existenz und Tassos um seine Existenz anmuten wie Kinderspiel. Die Poesie als solche steht endlich vollkommen außerhalb der Konvenienzen der Zeit wie eine Krankheit selbstverkapselt im Leibe des Wirtes.

Das Dichterische, abgelöst vom Dichter selbst, ist ein nicht hervorzurufendes und in gewissem Sinne ein nicht zu verdrängendes Phänomen, es entsteht autonom. Wo es nicht entsteht, ist es nicht hervorzurufen. Bei der großen Mehrzahl aller europäischen Nationen scheint es wenigstens vorübergehend heute erloschen. Der englische Zyklus hat sich mit dem Tode Swinburnes geschlossen, über den französischen erlaube ich mir kein Urteil. Ich hole es in der Form nach, daß ich in so achtungswerten und sympathischen Erscheinungen wie Paul Valéry nur ein Nachblühen totgeglaubter Wurzeln, aber kein selbstentsprungenes Gewächs erblicken kann. Claudel gerecht zu werden bin ich aus anderen als literarischen Gründen vermutlich außer Stande, doch ist bei ihm wie bei Valéry nichts, was über die Ausrundung eines vorhandenen und bereits geschlossenen Cyklus hinausginge. Anders steht es bei Proust, dessen höchst widerwärtige Schriftstellerei tatsächlich eine bereits in der Entstehung zersetzte poetische Welt enthält, oder wenigstens erschließen läßt, denn das Vorhandene ist durchweg Wust und Durcheinander. Der italienische hat sich mit d'Annunzio geschlossen. Von den anderen Völkern der Erde ist uns in den Jahrzehnten, die ich überblicke, nichts Gedichtetes mehr zugekommen.

In Deutschland lebt das Dichterische ungebrochen fort. Nicht in starken Formen, aber immerhin in Formen, nicht in vollendeten Lösungen, aber mit dem geheimen Pochen unter der Decke, das anzeigt, daß Frühlinge bevorstehen.

Es ist aber ein krankhafter und unglücklicher Versuch, die Decke lüften zu wollen. Es ist ein unglückseliges Bestreben des deutschen Publikums, gewissermaßen dem unbekannten Gotte den nächsten Schritt vorwegnehmen zu wollen, und darum, weil das Dichterische auf Grund der europäischen Nachweise immer bekannt gewesen wäre, nun derjenige sein zu wollen, der den großen dichterischen Zeitgenossen unter keinen Umständen verkannt haben will. Wir alle übersehen das Schlachtfeld dieser unglückseligen Versuche in den letzten Jahren und wir wissen, aus welchen Popanzen die Deutschen sich Dichter zu backen und zu machen versucht haben, um ja unter keinen Umständen, von einer künftigen Perspektive gesehen, als die Verkennenden dazustehen.

Wenn ich eine Bitte habe, so ist es diejenige, gewähren zu lassen mit Scham und Ehrfurcht, was zwischen und unter Ihnen von so Wunderlichem wohnt und hausen mag: das Göttliche in seinen eigenen Formen. Warten Sie die Offenbarung ab und helfen Sie ihr nicht nach. Glauben Sie mit Goethe und mit Herder, daß die Poesie, die die Muttersprache des Menschengeschlechtes ist, nicht nur die Sprache des Dichters, sondern Ihre eigene bleibt; Ihre Ihnen eigene, wenn Sie zur Menschheit gehören — wenn Sie zur Tierheit gehören, nicht. Wenn Sie zur Menschheit gehören, so ist in Ihnen allen, in vielleicht anderen Aggregatzuständen, in anderen Maßen dieser Dichter vorhanden, — vorhanden was beim Dichter anders cohibiert, anders cohärierend oder aggregiert vorhanden ist. Aber nur durch dasjenige, was er in Ihnen erweckt, verstehen Sie Poesie. Und was heißt das?

Noch einmal — wie ich Ihnen am Anfang sagte — lassen Sie mich zum Schlusse sagen: Vergessen Sie Ihre Ästhese, vergessen Sie Ihre Intelligenz: das Dichterische ist ihr nicht zugänglich. Das Künstlerische mag ihr zugänglich sein. Die Literatur mag es sein. Aber wo das Dichterische heute unter Ihnen auftritt, ist es wie zu Solons und Amo's Tagen eine Integrale, in der sich das Gesetz, die Religion, die Musik, in der sich schließlich fast der Zauberspruch ebenso findet wie das lebendige Leben, in Alles-in-Allem, eine Enzyklopädie der Welt, die von der wissenschaftlichen Enzyklopädie der Welt grundverschieden ist. Sie wird mit jedem dichterischen Ingenium neu geboren und hat aus ihn heraus den Wunsch, wieder Gestalt zu gewinnen und sich auf Sie zu übertragen, wie in den Zeiten der Vergangenheit; in der Zeit-

form von Vergangenheit und der Zukunft, ohne Präsens. Sie ist Zukunftsvoraussagung wie früher, in ihr ist wie der ewige Schöpfungstag auch die Zukunft, nicht, wie von den Literatoren vorgegeben wird, als politische Revolution, sondern als Heimkehr zu Gott für Gotteskinder, wie in den alten Tagen des Dichters, der den Kranz und den Stab trug. Dank dieser eigentümlichen und heimlichen Verwandtschaft des heute lebenden Menschen mit seinen ältesten Vorvätern hat die Poesie dort, wo sie ihr Medium in einer Seele findet, Vorrechte, wie sie keine andere geistige Betätigung, keine andere geistige Form des Menschlichen genießt und beanspruchen kann. Sie verbindet, wo das andere trennt, sie schmilzt zusammen, wo das andere auflöst, sie ist wirklich — wo sie sich völlig vermittelt — das Seltenste, das dieses leidende Geschlecht noch erfahren kann: Glück. Und sie ist über das Glück hinaus? Schicksal, das Ganzes betrifft.

Sie ist im Grunde nichts anderes, «Poesie», als was die Brücke zwischen dem Endlichen und dem Unendlichen schafft.

* * *

L' AFRICANA

ROMAN VON THEODOR DÄUBLER

ALS zwölfjähriges Mädchen ist die liebliche Fatime mit ihren Eltern aus nubischer Heimat nach Kairo gekommen. Bei reichen Levantinern, deren Umgangssprache französisch war, sind Vater und Mutter als Dienstboten angestellt worden: Fatime durfte bei ihnen bleiben. Voll Traurigkeit dachte die Familie an Nubien; ernst und dem Willen Allah's ergeben, besorgten Mann und Frau nun Arbeit für fremde Menschen. Sie hatten ein kleines Gut unterhalb Korosko am Nil besessen. Dattelpalme und Dumpalme spendeten dort den bescheidenen Leuten im trauten Anwesen Schatten und Nahrung. Auf weicher Böschung saß Fatimes Vater und fischte im großen Strom, ohne daß die Sonne ihm lästig zu werden brauchte, soweit überwedelten stolze Pflanzen des Nilbereichs die sanften Hänge der arabischen Wüste. Oft gab es allerdings mühsame Arbeit: Beinahe nackt in Afrikas Glut, schöpfte er dann Nil-Naß, daß es in kleiner Rinne zu seinem Bruder gelänge, der es nochmals mit schwerem Schöpfeimer höher emporzog, bis es des Feldes und Gartens Weite erreichte, durchrieseln konnte. Da aber brachte das Wasser Bananen Labung, wurde es Bohnen und Tomaten Nahrung und verschenkte sich als Frische. Vater und Onkel Fatimes halfen einander in angrenzenden Grundstücken. Der Staudamm von Assuan wurde gebaut, nach einigen Jahren noch erhöht: Bis Korosko reichte der künstliche Nilsee, das Gebiet blieb monatelang überschwemmt, der Boden wurde von den finstern Fluten derart aufgewühlt, daß die Wurzeln der Palmen keinen Halt behielten, dem Sturm zum Opfer fallen mußten. Nachdem der letzte hohe Baum niedergebrochen war, mit seinen einst ertragreichen Fächern im Nil lag, verließen auch diese Nubier, beinahe als letzte ihren Heimatboden. Nun war die Wüste bis zum Strom gelangt. Nachts bellten und winselten hungrige Schakale um die verlassenen Stätten ausgezogener, armer Menschen. Bald werden nun Hütten und Häuser Ruinen sein, die der Wüstensand begraben mag, daß man von ihnen keine Spur mehr wird finden können. Der Familie Unheil sollte gutgemacht werden, die Gesellschaft des Staudammes hatte Ersatz geleistet. So hoffte man mit einigem

Geld in Kairo ein neues Dasein gründen zu können; vor allem sind aber Nubier Dienstboten, im Haushalt andrer ausgezeichnet zu benutzen. Kaum war die Fahrt stromabwärts zu Ende, als Fatimes Eltern auch sofort Stellung fanden.

Kairo hatte dem Mädchen einen heiteren Eindruck gemacht. Gesang zur Drehorgel ist ihr höchstes Erleben gewesen. Nächtliche Flötenbläser in dunklen Ecken zogen sie an, hielten ihr musikalisches Wesen in Bann. Oft tanzten Schlangen dazu. Einmal begann auch Fatime auf der Straße mitzuhüpfen. Schon vor Kairo hatte sie ihre Freude an den Pflanzen, den reifenden Bananen, dann Wehmut um die geopferten Palmen in rauhem, aber oftmals süß durchklungenem Tanzgesang ausgelöst. Auf der Felluche sang Fatime immer wieder. Störche, Pelikane, Enten und Gänse in ungeheurer Zahl auf immer neuen Nilbänken gefielen ihr, eiferten sie zu Freudenergüssen durch die Kehle an. Ein seltsames Ding, unsre Tochter! mochten sich Vater und Mutter gedacht haben. Nachts mußte die Felluche oft die Segel beisetzen, verankert im Strom liegen bleiben, weil der niedere Wasserstand des Niles keine Schiffahrt durch Finsternis zuließ. Zwei große Lichter wurden dann am Heck angebracht, und Fatime freute sich über ihre Spiegelungen in den Fluten: Sie mochte an ein Paar Riesenohrbehänge, das als hin- und herbaumelnde Goldsichel um den schwarzen Schiffsrumpf auf- und wegglänzte, denken. Die Felluche hatte ihr nämlich einen wirklichen Gesichtsausdruck angenommen. Einmal träumte dem Mädchen sogar, es hopse selbst — zu einem Floh geworden — auf dem dahinsegelnden Kopf des Niles umher. Dabei schien ihm der Fluß bloß des abenteuerlichen Hauptes ungeheuerlich langes Grünseidenkleid mit unendlicher Silberschleppe zu sein. Auf der Seite, wo Korosko liegt, stiegen Vater und Schiffer zur Abendstunde, wenn der Tag sich zu dahinschmelzendem Gold verwandelt hatte, aus, um weißgekleidet auf roten Teppichen ihr Gebet, nach Mekka gerichtet, Allah darzubringen. Auf der andern Seite, wo die zertrümmerten Heidentempel des alten Ägypten noch aus dem Wüstensand emporstarrten, wollten die Schiffsleute aus Aberglauben — Angst vor bösem Spuk — niemals anlegen; doch schon in der zweiten Nacht der Reise wurde die Felluche durch eine Strömung zwischen Sandbänken stark dem westlichen Ufer zugetrieben, und die Schiffer sahen sich nun dort zu

landen veranlaßt. Fatime entwich ohne ihre Eltern, die sich mit den Fahrtgenossen ziemlich aufgeregt unterhielten, ob man sich im Lauf der Nacht abermals dem Strom, der das Schiff gar heftig gegen den Strand gepreßt hatte, würde anvertrauen können. Nach einigen Schritten befand sich das Mädchen allein in der Wüste — allein. Also sie war geflohen! Eine Flucht zu erleben, bestürzte sie; vielleicht weil sie Vorahnungen, möglicherweise sogar Urerinnerungen, in Verbindung mit diesem, ihr neuen Gefühl empfand. Sie hüpfte weiter, kam vor einen Steinmann, der eine spitze Krone trug und mit seinem Löwenleib — wie sie bei aufgehendem Halbmond merkte — aus dem Sand hervorragte. Der ungewohnte Anblick erschreckte sie aber keineswegs; und als Fatime noch viele solcher Standbilder wahrnahm, rieb sie sich die Augen, denn sie wähnte zu träumen. Verdopplungen, gar Vielfältigkeiten einer Erscheinung mochte sie bis dahin bloß im Traum wahrgenommen haben! Eigentlich nur einmal bei Fiebern! Doch diesmal befand sie sich tatsächlich in einer Allee gleichartiger Sphinxe. Nun entsann sie sich: Damals als sie krank gewesen war, ist sie plötzlich in einen finstern Raum gefallen, ohne daß sie Gruseln erfaßt hätte. Nun erspähte sie . . . dort vor sich — und deutlich . . . nochmals seine Pforte. Sie trat entschlossen, wie dereinst, ein. Nun befremdeten sie aber schwer übersehbare, finstere Säulen: so etwas hatte sie niemals geschaut. Fatime befand sich im Innern des Tempels im Löwental — Wadi Sebua. Ein schwarzes Etwas über ihr machte Geräusch, bewegte sich . . . kaum erkundbar . . . wo unter der Decke des unheimlichen Raumes. Unversehens sauste das Ding nieder. Fatime hob es auf: Warm fühlte es sich in ihrer Hand an — gurrte. Ah, eine Wildtaube! wußte sie erschreckt und zugleich erfreut. Sie lief mit dem Tier fort: Wohin? dem Mond zu. Das war auch richtig. Steil über dem Nil glänzte das silberne Gestirn, darunter lag gespenstig auf dem Wasser des Stromes beweglicher Kopf, zwischen dessen Masten sie wohnte: Perlengeschmeide umzüngelten ihn in lohender Herrlichkeit. Dorthin raste nun Fatime, mit ihrem zuckenden Tier in der Hand, durch den Sand zurück. Bei den Ihren angelangt, tat sie, als ob sie nur, nach Schildkröten suchend, das Ufer entlang, herumgegangen wäre. Man hatte sie kaum vermißt, so wurde sie auch nicht gescholten, doch die Mutter mahnte sie nunmehr zur Ruhe. Die Wildtaube wollte man ihr abnehmen, um sie zu braten; doch

Fatime lieferte ihren lebendigen Fund, dessen Herz arg klopfte, nicht aus. Als das Tier am nächsten Morgen tot neben ihr lag, warf sie es rechtzeitig in den Nil, sonst wäre es wohl verspeist worden. In jeder Nacht blickte Fatime zu den wirklichen Fischen in den regsamen Fluten, die der Felluche Lichter anlockten, und auch zu den lieben Goldschlangen, die bei Sternenschein, in großer Zahl aus dem Nil emporgeringelt, in ihre Nähe kamen. Es war dann einmal gegen Abend, als die Felluche in Kairo ankam . . . da begeisterten Fatime vor allem große Goldketten, die aus der Stadt in den finstern Strom niederglitzerten.

In Kairo mußte Fatime für die Herrschaft einholen. Um die Markthallen hörte sie auch spielen, afrikanisch singen. Affen machten dazu die Bewegungen, Papageien die Laute gaukelnder oder gaffender Anwesender nach. Oft wurde ein Elefant, fast täglich eine Menge Dromedare durchs Gedränge in den engen Gassen geführt. Ein junger, hübscher, doch einäugiger Araber, der des Mädchens begeistertes Lauschen bei seinem Spiel wohl einigemal bemerkt hatte, lud eines Tages das Kind ein, zu seinen Eltern in die Wohnung zu kommen – dort blase er eine noch wohler tönende Flöte. Fatime glaubte ihm, schlich mit dem Jungen durch enge Gassen, fühlte sich aber plötzlich benommen und entwischte ihrem Führer aus dem Innern der großen Stadt. Dann bat sie ihre Mutter, sie möge sie nimmer allein nach Fischen und Obst senden. Von nun an gingen die Eltern mit dem Kind an Stätten wo es Klang und Tanz gab. Herrliche, heilige Freitag-Nachmittage konnte nunmehr das reizvolle Mädchen in schattigen Gärten am Rand der Sahara erleben. Den Tag der Toten verbrachte die Familie bei den Gräbern der Mamelucken. Zwischen den Kapellen der Verstorbenen drehten sich unaufhörlich buntbewimpelte, nachts überdies grell erleuchtete Ringelspiele. Stundenlang unterhielt sich die junge Nubierin mit kecken arabischen und dunklen Rangen spielend auf dieser fast europäischen Kirmes. Die Erwachsenen verbrachten, ohne auf ihrer Sprossen Unfug zu achten, die vorgeschriebene Zeit bei Verrichtung von Gebeten. Bettelstudenten der Koran-Hochschule sagten Suren her, sammelten dann Almosen ein, die in die eignen Taschen oder in Lederbeutel noch bedürftigerer Glaubensgenossen flossen. Die Wochen verbrachte dann Fatime in Erinnerung an sonnige Gefühle, voll Hoffnung auf das Kommende; einmal

sang Fatime vor Fremden, sprang selbst am Nilstrand dazu. Alle Anwesenden klatschten. Warum soll unsere Tochter keine Sängerin werden? dachten ihre Ernährer: Vielleicht würde sie ein Lehrer, ohne sofortige Bezahlung oder für wenig Entgelt, unterrichten, wünschten zuversichtlich, nach einer Aussprache über die Absichten des Vaters, beide Eltern. Den levantinischen Brotgebern wurde der Plan vorgelegt: der Herr sagte bloß, sie ist nett und hübsch. Einige Wochen später meinte er, Fatime dürfte ihn zu einem italienischen Sänger begleiten, es sollte des Mädchen Stimme geprüft werden.

Der genuesische Stimmbildner war überrascht: Das Mädchen hatte feines Gehör. Ihr starker Mezzo-Sopran schien ihm bestimmt herausbildbar. Schade, fügte er hinzu, zur Oper taugt sie, der Hautfarbe nach, keineswegs; es gibt für sie bloß eine Rolle: Die Afrikanerin.

Durch ihren Lehrer gelangte Fatime ins Opernhaus. Zwei Schülerinnen des Gesangs wurden von ihrem Meister, Umaleri, Karten zu einer Aufführung der Aida verschafft. Die Mädchen waren entzückt. Gar wenig verstanden beide von europäischer Opernmusik, vom Theater überhaupt. Fatime erhorchte aber einige Melodien; das andre Mädchen jedoch, eine vierzehnjährige Araberin, hatte bloß Augen für den Aufwand der Theaterleute und Opernbesucher. Es war im Januar, wenn es in Kairo kalte Nächte und sogar frische Tage gibt. Alle Reichen der Stadt schienen im Theater versammelt zu sein: Im Parterre saßen Damen in herrlichen Pelzen aus Sibirien, Skandinavien und Amerika. Das waren meistens Christinnen oder Jüdinnen. In den Logen gewahrten sie Damen mit pelzverbrämten Décolleté. Überall schimmerten Prachtstücke der Juwelierkunst. Die großen Damen der Haremwelt blieben ihnen jedoch, hinter dichten Vergitterungen der Moslem-Logen im Parterre oder ersten Rang, unsichtbar. Wie glücklich fühlten sich die Mädchen in ihrer Welt des Singens! Fatime sagte sich: Ich werde Opernkünstlerin werden, kann ich als dunkles Mädchen doch auch die Aida spielen. Das Geheimnis der Liebe, einer Aufopferung um sie, ging der jungen Nubierin auf. Ihr Nachsinnen über solche Dinge sollte sie nunmehr gar nicht los werden! Nach der Aufführung trafen die Mädchen ihre Väter, die die glückstrahlenden Töchter abholten, sofort nach Hause brachten.

Fatime fand keinen Augenblick Schlaf. Sie glaubte, der Mann im Monde liebte sie. Das hocherfreute Mädchen hatte sich in sein Silber vergafft. Stundenlang konnte es dem Gestirn von ihrem Altan aus ins Antlitz blicken. Auch machte Fatime, mit ihren putzigen Händen, der strahlenden Weltperle zu, Griffe und kokette Bewegungen. Es dünkte ihr: Sie empfänge von hoch dort oben glitzernde Schnüre, erfreuliche Begrüßungen in Form von Geschmeiden, mit denen sie Hals und Arme, wie es vor dem Theater reiche Damen und berühmte Sängerinnen tun können, schmücken durfte. Fernher säuselten Musikklänge im Nachtwind. Gegen Morgen verschwand der Mond hinter einer Moschee: Fatime aber guckte noch unverwandt nach dem silberumsäumten Gotteshaus mit wohlbemessenen Minaret. Um Tagesgrauen schlummerte sie ein. Ohne Ermüdung stand Fatime zu gewöhnlicher Stunde auf. Ihr Benehmen blieb unauffällig, doch blitzten die Augen heller; sie allein wußte das, die Eltern hatten es nicht bemerkt. Am nächsten Tage hatte Fatime Gesangsstunde. Der Lehrer mußte erstaunen. Viel mochte das Mädchen durch die Opernaufführung gelernt haben! Der Versuch wurde gemacht, sie nochmals ins Theater zu bringen: Der Gesanglehrer ging selbst mit, nahm die Schülerin auf guten Platz. Gesungen wurde Carmen. Fatime schien besessen: Sie haßte Carmen, weil sie wohl Zigeunerin, doch keine Dunkle war; aber den Liebeszauber verstand sie, obwohl des italienischen unkundig, genau. Plötzlich sagte sie dem Lehrer: «Stark gepudert, mit gefärbten Lippen, kann ich Carmen wie Aida und die Afrikanerin singen.»

Der Angesprochene stutzte, erwiderte dann: «Wenn du dich weiß anstreichst, auch das Gretchen im Faust.»

Von nun an hatte Fatime im Meister nur noch den Spötter gesehn. Ihr Vertrauen zu ihm war geschwunden. Doch an dem Abend bezwang sie ihren Groll: Obschon eigentlich eine Wilde, wußte sich das Mädchen zu bezähmen.

«Singt mir aus der Afrikanerin vor, spielt mir die Partitur!» bat Fatime während der nächsten Stunde ihren Lehrer.

Er tat es; gern bearbeitete der Genuese sein tönendes Instrument im Sinne Meyerbeers und trillerte oft in der Fistel die Hauptarien dazu. Die junge Nubierin war hingerissen, zeigte nochmals ihre musikalische Begabung, in-

dem sie gut mitkonnte, selbständig, ohne Worte, in sich Gesang zum Abenteuer um Vasco da Gama fand. Überdies konnte sich das Mädchen bereits im Italienischen und Französischen etwas ausdrücken. Italienisch, als die Sprache ihrer künftigen Kunst, liebte sie am innigsten. Der Genuese war so überrascht, daß er sie am Abend, vor Begeisterung, abermals in die Oper mitnahm. Gesungen wurde der Troubadour: Diesmal ist Fatimes Enttäuschung groß gewesen. Die helle Eleonore mochte sie nicht fassen. So entging ihr auch die Musik; traurig ließ sie sich vom Vater, der sein Kind wie üblich abholte, nach Hause begleiten. Das war also auch keine Rolle für sie! Die ganze Nacht schluchzte Fatime zwischen den Kissen. Erst gegen Morgen, als der Halbmond noch am Himmel stand, träumte ihr von einem näselnden und tanzenden Europäer, der mit klingenden Sporen über die Dächer bis zu ihrem Altan gelangt war. Weiße Seidenschnüre hielten ihn, den hellen Mann mit blankem Helm, blonden Schnurrbart, ans Theater geknüpft. Sie haßte ihn, sie die dunkle Einsame. Es gelang dem Galan, klirrend ins Zimmer zu treten: Fatime schrie auf, packte ein Kissen, warf es gegen den Eindringling. Diese Wirklichkeit hatte sie aber bereits dem Schlummer entrissen, denn nun gewahrte sie, wach und klarblickend, bloß Silbertücher, weiße Seidendecken, die herumlagen. Einen Augenblick dachte sie an Geschenke. Die Glastür hatte der Wind bestimmt aufgedrückt.

Von nun an wurde das Studium mit Verbissenheit fortgeführt: Beinahe hatte der eine Abend Fatime um ihre Lebensfreude gebracht. Noch viele Opern sollte sie in den nächsten zwei Jahren zu sehen bekommen. Keine, außer Aida, befriedigte sie. In jede Aufführung des Verdi-Werkes nahm sie der Lehrer mit. Er wußte ja, wie es um die Schülerin stand. Sie hatte ihm seinen Hohn von damals nicht vergeben können: Er aber suchte, durch Liebe beim Unterricht, eingestreute Schmeichelbezeichnungen ihres Wesens, des Mädchens Herz wiederzugewinnen. Doch vermochte die eigensinnige Fatime nicht, ihr Mißtrauen zu bezwingen. Der Genuese kam Fatime oft dunkler vor, als sie selber war; drum graute ihr vor seiner Nähe. Wenn jemand sang, so erschien er ihr hellhaarig: Sie selbst fühlte sich beim Unterricht Europäerin, der pedantische Lehrmeister, in seiner Funktion, tat sich ihr schwarz auf, wie ja sein Haupthaar und Spitzbart, von Natur

aus, ohnedies ausgefallen waren. Man umging sich als Mensch — beide, Lehrer und Schülerin — der schönen Begabung der Nubierin wegen.

* * *

Beinahe fünfzehnjährig, war Fatime eine ausgereifte Jungfrau geworden: nun sprach sie geläufig italienisch und französisch, die Stimmausbildung konnte beinahe als gelungen angesehen werden. Fatime sang auch probeweise im Chor der Aida. Es ging ausgezeichnet, sie sang nochmals, immer wieder im Chor der Aida — verdiente ein gutes Taschengeld. Dem Genuesen wurde klar: Er hatte trotz langjährigen Sträubens — nunmehr ein Auge auf seine Schülerin geworfen. Durch ihre Liebe hoffte nun der alternde Geck auf Entgelt für alle seine Mühen als Lehrer: Verdienen konnte ja das dunkle Mädchen niemals viel. Sie schien sich bloß zur Oper zu eignen: Vom Variété wollte sie keinesfalls etwas hören. Auch vom arabischen Theater durchaus nichts. Die Eltern wollten Fatime dazu bewegen; schon aus Stolz sollte sie das tun, um bald ihren Verpflichtungen dem Lehrer gegenüber nachkommen zu können. Was die Herrschaft beigesteuert hätte, wäre doch wenig gewesen!

Niemals hätte der bekannte Stimmbildner die dreißig Jahre jüngere Nubierin geheiratet: So eine lächerliche Handlung konnte überhaupt nicht erwogen werden. Aber er hatte Wohlgefallen an Fatime, dachte, ein Recht auf ihre Gunst erworben zu haben. Sie wird sich weigern — mußte er sich sagen —; doch die eignen Eltern werden sie zum entscheidenden Schritt ins Leben, in die Öffentlichkeit, bewegen! Nubier haben keine europäischen Vorurteile. Trotzdem wagte er es nicht, seine Ansprüche geltend zu machen.

Eines Tages war der Gesanglehrer verstimmt, er gab vor, unpäßlich zu sein: Die Stunde sollte unterbleiben. Fatime zog wieder den Mantel an, setzte die Wintermütze auf, um sich auf die Strümpfe zu machen. Im Gegenteil! forderte sie der Lehrer mit bebenden, gestotterten Silben auf: «Bleibe!»

Der Nubierin Augen funkelten: «Wozu?»

«Bleibe, sage ich!» befahl nun der Genuese: «Bleibe bei mir, eine Stunde, zwei, den Tag, die Nacht, das ganze Leben, über den Tod!»

«Ihr könnt mich niemals heiraten, auch könnte ich in Euch keinen Gatten sehn!» antwortete Fatime.

«Und den Geliebten?» warf der Lehrer rasch ein.

«Unverschämter!» rief die in Versuchung Geführte und eilte zur Tür.

Er aber war sehr flink, faßte sie bei der Hand, verwickelte das bestürzte Mädchen in die Portiere, so daß es seinen Arm nicht frei halten konnte, drückte Fatime einen Kuß auf die Lippen.

«Feigling!» rief sie, «erst schmiere mich weiß an!» — Sie versuchte, sich den Samtumarmungen der Gardine zu entringen, aus den Umhalsungen des Genuesen loszukommen.

Zurückgeschleudert, sah sich der Unternehmungslustige verachtet: «Und deine Schuld?» kreischte er.

Die Türe hatte Fatime bereits zugeschlagen. Sie trennte die beiden. Fatime lief dem Haus, wo ihre Eltern wohnten, zu. Auf einmal entschied sie sich anders. Das gibt kleinliche Auseinandersetzungen. Ich fliehe! wurde ihr Entschluß. Wie damals, im Tempel, auf der Nilreise, erlebte sie das Ereignis Flucht als eine Notwendigkeit, die sie wollüstig um ihren Körper geschmiegt fühlte. Nicht in ihr, um die Haut herum, empfand das Mädchen den erfreulichen Zwang, die ersehnte Bändigung durch etwas anderes als Brauch und Gewohnheit. Die Eltern fort, beide; der dreiste, dumme Lehrer weit weg: welch ein glückliches Erlebnis! Eine dunkle Wolke trug sie also weiter, ungeheuer schnell, sie sollte bald Samt erträumter Gewandumarmungen werden, schon glaubte die Nubierin das Décolleté, das sie sich schaffen konnte, wie eine Umhalsung seidiger Kühle empfinden zu dürfen. Kein Jüngling, kein Kavalier ihrer Vorstellung, der Jubel übers auszeichnende Gewand schien Fatime dem unbekannt Abenteuerlichen entgegen zu beschwingen. Sie lief dem Bahnhof zu: In einer Stunde, erfuhr sie dort, geht ein Zug nach Alexandria. Sie zählte ihr Geld: es reichte zu einer Fahrt dritter Klasse. Und die Eltern? Rasch ein Telegramm — es lautete: Singe heute abend im Chor, Cecinatheater, Alexandria. Daß sie auch in Alexandria singen sollte, davon war schon die Rede gewesen; es konnte also glaubwürdig erscheinen. Ohne Gepäck fuhr Fatime ab.

In Ägyptens alter und riesenmächtiger Handelsstadt angelangt, wurde das Mädchen von Angst erfaßt. Schon war es dunkel. Wohin in der fremden

Stadt eilen? Beherzt fragte sie einen Lastträger nach dem Cecinatheater. Er beschrieb ihr die Richtung. Sie gab ein kleines Trinkgeld und lief auf gut Glück los. Überraschend schnell fand sie das Theater. Zwei Plakate hingen davor: Was wird man geben? Nun muß doch in Alexandrien auch Opernsaison sein. Also was stand auf den roten Papieren rechts und links von den Eingängen? Fatime traute ihren Blicken nicht, sie wollte ihnen nicht trauen, da stand es schwarz auf rot: Il Trovatore. Die Oper, die sie haßte. Das Mädchen zitterte, klammerte sich an einen Laternenpfahl, dann lief es doch hin. An jenem Abend gab es keine Aufführung. Also erst nach zwei Tagen wird der Trovatore gespielt, und dann, sie blickte weiter, nochmals zwei Tage später, abermals der Trovatore. Wird nichts anderes gespielt werden? Nach den Plakaten war sonst keine Ankündigung zu entdecken. Das Haus ist verschlossen gewesen. Fatime begab sich mit ein paar Piastern in der Tasche ins Innere von Alexandria. Wo die Nacht zubringen? Unbekannt, ohne Gepäck und dunkel von Farbe in eignem Lande, doch unter helleren Menschen! In einem großen Hotel mochte man sie nicht, das wußte sie. Sollte sie sofort an die Eltern telegraphieren? Sie konnte doch sagen, es wäre ein Irrtum, im Cecinatheater gäbe man nicht die Aida. Vor allem galt es, Herrin über die erste Nacht zu werden! Wohl eine Stunde lang lief Fatime durch Alexandrien. Sie gelangte ins europäische Viertel. Nun hatte sie den Plan gefaßt, die Nacht im Wartesaal des Bahnhofs zuzubringen, am nächsten Tage dann die Hilfe der Eltern anzurufen. Im Augenblick, wo die Absichten fast eingerenkt waren, ihre Mechanik klar vor die Augen trat, sprang Fatime auf eine Frau zu und sagte ihr etwas. Zugleich erkannte sie, daß die Angesprochene Nubierin war. «Ich bin gerettet!» ries sie aus, «ich bin gerettet, weil ich Sie getroffen habe. Geben Sie mir Unterkunft, ich bin allein in Alexandria!»

Die dunkle, dicke Frau aus Oberägypten lachte, hatte schon beschlossen, ihre Landsmännin keinesfalls im Stich zu lassen: «Für eine Nacht wird es wohl gehen, auch für zwei, drei Nächte, was aber dann mit dir geschieht, weiß ich nicht; ich steh in Diensten bei einer levantinischen Herrschaft.»

«Wollt Ihr dort behilflich sein?» fragte sie das Mädchen.

(Fortsetzung folgt.)

WILLY JAECKEL



Wald (Radierung)

WILLY JAECKEL



Die Auferstehung (Radierung)



WILLY JAECKEL: *Selbstbildnis (Oelgemälde, 1927)*

WILLY JAECKEL
VON HEINZ GRAUMANN

Ein Dreiklang der Farbe, meistens ein Braun, ein Ocker, ein Rot, ohne raffiniertes Verwischen ihres natürlichen Farbencharakters, in langer, flacher Strichführung, und gleichsam entfettet durch eine der Ölfarbe unterlegte Kreideschicht. Ein gehaltvoller Ernst voll innerer Anteilnahme, der über die Einstellung diesen Bildern gegenüber keinen Zweifel läßt. Eine herbe und kraftvolle, aber friedfertig stille Stilisierung, in der etwa eine Gebirgskomposition, fast topographisch und von hoher Warte gesehen wie ein kupfernes Wellenmeer um den leuchtenden Edelstein eines Bergsees gefaßt ist, oder ein Porträt, eine Aktgruppe im übersichtlichen Aufbau der Formen



WILLY JAECKEL: *Akt (Oelbild, 1926)*

und Farben ihr Bild füllt. . . Willy Jaeckels Arbeiten sind eigen und bedürfen keiner aufdringlichen Subjektivität, um unverkennbar zu sein. Sie zeugen von einer geschlossenen, graden Persönlichkeit, die sich selbst früh erfühlt hat und in zäher Arbeit den Weg künstlerischen Schaffens geht.

Gleich nach Absolvierung des Akademiestudiums beginnt Jaeckel mit Monumentalaufgaben. Formale Probleme werden in Angriff genommen: Gruppierung, Neben- und Tiefenordnung von meist nackt dargestellten Körpern, die friedlich beieinander stehen oder in wuchtiger Bewegung sich lösen oder zusammenstreben. Kühne Verkürzungen, Überschneidungen und barocke Gesten werden versucht, eine Ausdrucksweise wird gefunden, die



WILLY JAECKEL: *Akt (Oelbild, 1927)*

an Kraft und Eindringlichkeit der Ausdehnung dieser Szenen und Figuren gleichkommt. Es ist bezeichnend für Jaeckel, daß er durch die Lösung dieser letzteren, nicht mehr bloß formalen Aufgabe zu Selbständigkeit und einer Möglichkeit des Monumentalgemäldes, des Fresko gelangt. Indem er durch bewußtes Überschreiten der Größenmaße von Gliedern und Körperteilen und deren vehementes Abweichen von der rein durch ihre Körperlichkeit geforderten Lage zu einer Intensivierung des erstrebten Ausdrucks gelangt, gelingt es ihm zugleich auch, ihre plastische Gewalt zur Fläche zurückzubiegen. Erst als er sich in der Farbe ein weiteres, und für den Maler sehr viel brauchbareres Werkzeug für sein Ziel geschaffen hat, konnte sich



WILLY JAECKEL: *Porträt (Oelbild, 1927)*

diese zeichnerische Stilisierung beruhigen und, sie ist heute (vor allem in seinen Porträts) fast ganz hinter der malerischen Gestaltung zurückgetreten. Schon die sparsame und enge Palette, die er für jedes Gemälde wählt, verbürgte eine gewisse Geschlossenheit der Wand. Hieran knüpft Jaeckel auch bei der Behandlung der einzelnen Farbe an. Er beginnt sie in ihrer Wirkung von der Wand aus zu sehen. Er malt nun in großen Farbflächen, die hell konturiert und sauber voneinander getrennt werden und ein Zusammen von farbiger Stoffqualität und erlebnismäßigem Gefühlsausdruck darstellen. Das Licht erscheint nicht im Widerspiel schillernder Farbnuancen, sondern in eigener Gestalt, umfließt als mystische Glorie eine Figur, oder



WILLY JAECKEL: *Porträt seiner Frau (1923)*

ragt wie eine heiße Wand hinter einem Felsen hervor, es laufen Sonnenspinnen durch den Wald, ja, das strahlende Gestirn erscheint selber am Himmel als lodernder Ball. Auch die Schatten stehen breit und mit gleichem Gewichte da, eingeordnet in die Farbfelder wie Tragflächen ihrer Helligkeit. Trotzdem schenkt sich Jaeckel nichts. Das Plastische der Körper wird nur eingeebnet, nicht zerwalzt oder gänzlich vertuscht. Es reizt ihn sogar, eigens die Leibesmuskeln, das Massive der Berge und der in den Himmel wachsenden Bäume — und zwar gerade der runden Stämme — in ihrer Struktur und Dreidimensionalität zu betonen. Um so stärker aber mußte die Farbe zur Herrschaft gelangen. Seine Werke brauchten eigentlich keinen

Rahmen mehr, wie das Tafelbild, das durch diesen auch selbständiger heraustretende Details zusammenzuhalten vermag. Sie stellen keinen umgrenzten Wandschmuck dar, sondern sind Darstellungen an der Wand: Fresken. Auch die späteren Bilder kleineren Formats behalten diesen Grundzug.

Immer bleibt dabei die bildnerische Entwicklung unartistisch und inhaltlich bestimmt. Die Titel für seine Gruppenkompositionen: «Kampf» (1912), «Dasein» (1912/13), «Familie» (1913), «Wandern», «Schauen», «Ruhe» (1916/17), «Himmlische und irdische Liebe» (1919) sind nicht bloße Stoff-, sondern Inhaltangaben und könnten Überschriften von Gedichten sein. Eine energiegeladene und spröde Innigkeit strömen sie aus. Es ist der junge Überschwang eines im Grunde Friedseligen, der aus ihnen spricht, eines versunken Sinnenden und Schauenden. Erst das Erlebnis des Krieges reißt ihn zu leidenschaftlichem Pathos fort. Anklage schrillt nun, Schmerz und Sehnsucht stöhnen aus seinem Werke. Greuelszenen voller Mord und Schrecken werden gestaltet, der «Gemarterte Sebastian» (1915), die «Kreuzigung» (1919) entstehen, das herrliche und tief erschütternde Wandgemälde «Gethsemane» (1919) wird gemalt. Es folgt die lange Reihe der Radierungen zum «Hiob» und zum Bibelwerk (1920), in denen er schließlich zu Ruhe und Stille, zu seinem eigentlichen Wesen zurückfindet. Diese Radierungen, durchaus malerisch gesehen, zeigen die Formenprinzipien seiner Wandbilder, sie wirken zuweilen sogar wie verkleinerte Wiedergaben, in den nun — seltsam — die auf weite Sicht berechneten Gesichter durch den geringen Maßstab zu unheimlich leeren Masken werden. Doch ist es auch hier wieder ein Inhaltliches, ein Geistiges, was Jaeckel zu dieser Maßnahme geführt hat (die wiederum zugleich einen sehr bemerkenswerten Kunstgriff darstellt), indem er durch die weißen von Lichtfiguren überstrahlten Gestalten, die vor der Finsternis des Hintergrundes stehen, das Feierliche und durchaus Besondere der religiösen Szenen steigert und faszinierend zu bannen vermag. Erlebt und erlitten sind diese religiösen Themen. Streng, ergriffen werden sie vorgetragen, sie sind weit entfernt von der Haltung biblischer Genrebilder und den dekorativen Schnörkeln, in denen sich Künstler einer bequemen Mythologie bedienen.

Die Landschaftsbilder unterscheiden sich ihrem Wesen nach und in ihrer zeitlichen Entstehung nicht von den großen Figurenkompositionen. Auch



WILLY JAECKEL: *Schlafendes Mädchen (1925)*

sie sind getränkt von jener warmen Geistigkeit, die sie zum klar gegliederten Träger eines Ausdrucks macht, auch sie zeigen mit ihrer umfangreichen Anschaulichkeit das Großformat und den Freskostil, sie sind nicht weniger Komposition und scheinen es selbst dann zu sein, wenn sie nach der Natur gemalt sind. Anfangs nur Bühne und Dekoration für die machtvollen Menschengruppen des Vordergrunds wird die Landschaft erstmalig in den vier Bahlsenfresken (1916/17) voll in den Sinn der Erlebnissituation miteinbezogen. Lastende, regungslose Mittagsstille umgibt den Schlaf einer Frau, die selbst, breit und schwer hingelagert, ihr träumendes Kind in ihrem Schoß birgt. Endlos über Nebelbänke ragende Gipfelferne umfängt den Blick des «Schauenden». Ähnlich den heroischen Landschaften Carl Rottmanns und der Romantiker zeigt diese Natur weniger eine Stimmung als aktive Gesinnung, nur daß sie eben nicht auf das Heroische beschränkt bleibt. So wird es einem auch schwer, sich an die bestimmten Jahreszeiten, in denen die Landschaften stehen, zu erinnern. Sie sind unwichtig hier, und



WILLY JAECKEL: *Wald (Radierung)*

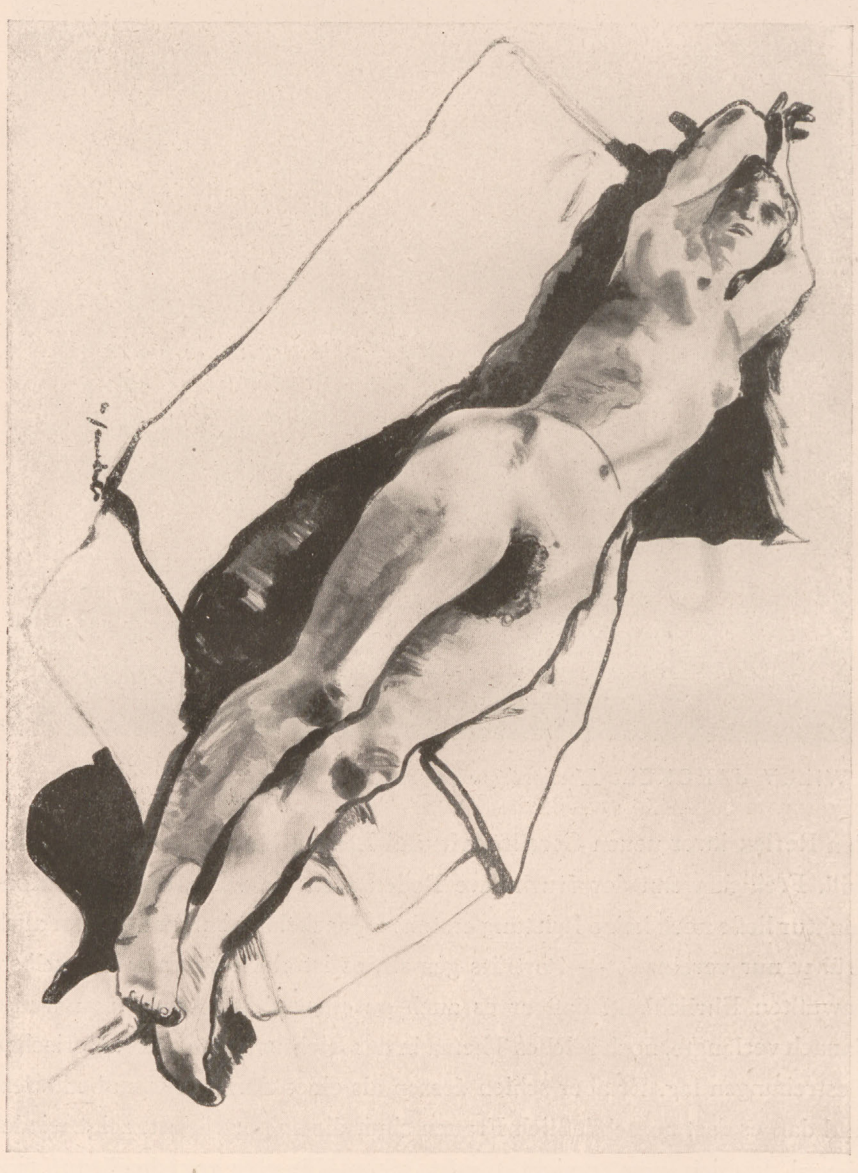
auch ihr lokaler Charakter ist kaum betont: gerade auf die günstigsten Stimmungsfaktoren üblicher Landschaftsmalerei verzichtet Jaeckel. Daß sich unterdessen die Landschaft in eigenen Gemälden und Radierungen verselbständigt hatte, änderte daran nichts. Ein offener, herbstlicher Tag herrscht auf ihnen, in denen Gefüge von Bergen und Tälern oder die rhythmische Anordnung von Einzelbäumen den Ausdruck tragen, von Bäumen, die krumm und müde eine Landstraße entlangkeuchen oder in schräger Steile den Himmel suchen.

Heute pflegt Jaeckel vorwiegend die Porträtkunst. Und zweifellos macht sich da wieder ein Einfluß der Zeit geltend. Es ist die nach Krieg und Inflation sich regenerierende Zeit, die durch Auftrag oder ideale Forderung



WILLY JAECKEL: *Hochgebirge (Radierung)*

den Reflex ihrer neuen Gesellschaft und Lebensführung vermerkt wissen will. Freilich wenn der fruchtbare Boden nicht da wäre, die bloße Konjunktur ließe noch keine Leistung erstehen. Jaeckel hat immer — wenn auch früher nur vereinzelt — Porträts gemalt, es ist ein Zeichen seiner selbstbewußten Ehrlichkeit, daß er es auch zu einer Zeit tat, als man weder danach verlangte, noch solches Thema in der Richtung seiner künstlerischen Bestrebungen lag. Er aber schien dessen als eines Ausgleichs zu bedürfen, und daß es fast ausschließlich Frauen sind, die er porträtiert, zeigt wieder einmal deutlich, wie es nicht angeht, einen Künstler vorschnell auf eine Seite seines Wesens festlegen zu wollen. Es ist nur sinnvoll, wenn sich zuerst jene gefühlslaute, sehnsuchtbeschwingte, nach Größe und Pathos strebende



Liegende (Zeichnung, 1924)



Liegende (Zeichnung, 1924)



WILLY JAECKEL: *Akt (Bleistiftzeichnung, 1924)*

Tendenz entfaltete, und erst nachdem sie zu einem gewissen Abschluß kam, daß Seßhafte und Sinnlich-Beschauliche nunmehr in der menschlich und künstlerisch errungenen Reife zur Entwicklung gelangt.

Jaeckel ist kein Charakterisierer, er malt die Frauengesichter nicht anders wie seine Aktbilder, als Körperformen, markant, stabil, in der Technik und



WILLY JAECKEL: *Meine Frau (Radierung)*

Anlage, die er für seine Wandtafeln gefunden hat. Feingefühl für die Rasse und Physiognomie des Leibes bestimmt ihn, das Typische in der vitalen Ausstattung verschiedener Volksstämme und sozialer Schichten aufzudecken. Er malt Damen, Studentinnen, junge Mädchen, Frauen der Arbeit und des Luxus, aller Rassen. Er benutzt nun auch leuchtende und schmükkende Farben für den Hintergrund, gleichsam als Ersatz der früheren Landschaftsdekoration, oft auch für ein einrahmendes Stück Stoff oder



WILLY JAECKEL: *Busoni (Radierung)*

sonst ein Requisit, die so einen konzentrierenden Gegensatz zu der sachlichen Farbgebung und Formgestaltung der Gesichter bilden. Alle Nervosität, alles Schillernde, Fließende ist in ihnen zur Ordnung und Ruhe gebracht, nicht immer sehr schonungsvoll gegen das Original, doch mit einer verhaltenen Liebenswürdigkeit, die den Bildern warme Lebendigkeit verleiht. Diese aus jeder seiner Arbeiten strahlende Wärme eben ist einer der wesentlichsten Gründe, daß Jaeckel heute auch in der breiten Öffentlichkeit zu einem gesuchten Porträtmaler geworden ist.

* * *

DÄUBLER UND DIE MASCHINENZEIT

VON THEODOR SAPPER

ÜBERFLUTET von großspurigem, selten substanzhaftem Geschehen, gekerkert in Rubrik, Klasse, und Klischee wartet der Moderne, daß es anders werde. Ist er nicht als Kämpfer um rote Fahnen bereits auf dem Marsche, trennt ihn dennoch Unüberbrückbares vom vorigen Jahrhundert. Viele Einsame, alle gleichgestimmt, tragen ein banges Leben durch kalte Öde und sprechen — selten aber tief — von Gott.

Denkt eines dieser Herzen, — sie sind rein, wenn auch Zungen den unreinen Jargon des Jahrhunderts mitsprechen — so denkt es, stiller werdend, wie alles sich erfüllt, was in Gott begonnen wurde, und daß hier einer Ideen eines großen Dichters verwirklicht hat: Theodor Däubler, der wie kein anderer die süße Reinheit und den Reichtum verborgener Seelen wußte, — ein Reichtum, dem sein Reichtum erwiderte in dem großen Wort seiner Liebe, daß sie noch mehr sind als die Sterne, als alle Sterne.

Und so ließe sich viel sagen, das Däubler aussprach, prophetisch, mächtig, tief. Und das nun bereits Wirklichkeit ist. Das allein vermag dem großen Dichter zu danken, kein Lob oder Beifall. Lob aus Mündern, die immer loben, ist gar nichts; zählt nichts; ist so gut wie nicht vorhanden. Aber die Clique, die in Deutschland über Dichter schreibt, hat in den letzten Jahrzehnten nie Maß gehalten. Man prunkte und ging auf Stelzen. Daneben blinzelte man einander zu: verständnisinnig. — Der Schreiber dieser Zeilen mußte erfahren, wie irreparabel es ist, seelische Schätze an minder Bedeutendes, Kleines zu verschleudern. Man verfügt dann, wenn das Große kommt, über nichts; steht arm, gedemütigt da; gedenkt vielleicht der törichten Jungfrauen, — gedenkt der Bibel. Sonst half man einem Nichts oder einem Wenig soweit auf, daß es geheimnisvoll, unergründlich, urmächtig aussah — nun: ist das wirklich geheimnishafte, wirklich unergründliche Werk geschaffen, man hat aber keine Worte dafür, weil die inneren Schätze dahin sind. Und hilft sich nur so: daß man gewaltsam das große Werk auf ein Niveau herabzwängt, ihm gleichsam seitlich bei-

zukommen strebt. Anders ist es beispielsweise nicht denkbar, ein Werk wie das «Nordlicht» zum Gegenstand eines Essays zu machen.

Wer heute nach Sinn trachtet, nach einem Halt ringt, den umtobt der unerhörte Anprall der eisernen Zeit. Oder besser: der blechernen. Schall, Schwall, das regellos amorphe riesenhafte Kesseltreiben um das Nichts. Die Fratze des Baal, der kalt, böse, finster bleibt, aber Feuer frißt; unausgesetzt Feuer, Blut, Feuer frißt. Baal, heute nicht mehr phönizisch, sondern ohne seine Fruchtbarkeit, Dämon der Maschine, regiert auch, was sich heute Christentum nennt: die eiskalte Maske. Und Däubler weiß doch: das Christentum ist die höchste Erfüllung der Erde. Und spricht von Pfingsten — und bringt es. — Wir kranken noch immer an der Verquickung der religiösen Idee mit der Römer-Reichs-Idee. An Kirche, Vatikan, geistlichem Rom. Die griechische Staatskirche, das wissen wir, prunkt auf böse Art; aber die syrische, gnostische und neuplatonische sowie die manichäische Religiosität führt uns fort aus der Finsternis. Zudem hat Däubler — was in der Zeit des Verfalls niemand sah — die Synthese von Christentum und Süden in seinem Blut: noch in Nietzsche war das Zwiespalt. Mehr: in ihm ist auch die Edda. Das werden manche bestreiten. Doch der Norden in Däubler, seine Schöpferkraft, sein Sehertum? Es läuft hier auf eine Instinktfrage hinaus. Ausgeschlossen ist einer, der nichts Nordisches in seinem Blut hat, die Stimme vernimmt, die etwas wie — Wiedergeburt der Edda! — ausspricht. Ein Germane, südlich geboren, den Süden im Wesen (— «es glückt der Süden»).

Es gibt ein ungeheures namenloses Geschehen. Alles benennbare Geschehen ist beschränkt und endlich. Das namenlose Geschehen hat kein Subjekt, es hat nur Objekte — es hat nur Symptome. An welchen Objekten spielt es sich ab? An Erwählten, Auserlesenen, Berufenen, — und an Gezeichneten. Unmöglich: daß ein Unreiner, einer, dem Idee des Christentums, Idee Christi fremd ist, etwas erfährt, je die Tiefe ahnt. Unreine sind verstoßen (die Böcke zur Linken!). Viele mögen das für einen billigen Aufwand halten: für Hypertrophie der Redensart etwa: es steht ihnen frei — ist doch zur Genüge bekannt, wie vieldeutig unenträtselt und im Wesenskern ewig mystisch jede Wortzusammenstellung ist. Wie alles an

einem Gedanken haften kann: vom Niedersten bis zur reinen Luft des Äthers! — Das namenlose Geschehen hat Ausdruck, Markstein, Eckstein in Däubler gefunden. Es rang nach Synthese. In der Zeit des Verfalls — Suprematie des wesensarmen Amerika! — kam es auf nochmalige Zusammenfassung des abendländischen Erbes in einem Menschen an. Der Wiking, der Hellene, der Gote: (analog im Geographischen: der Norden, das Meer, die Vergeistigung, die Grundelemente des Dichters) sollten sich darstellen. Die Darstellung wurde in Däubler erbracht. Sie stattete ihn aus mit dem Merkmale der Universalität. Alles Gewordene, Gewesene sollte in ein Werk eingehen. Da das nicht gleichzeitig im W e s e n geschehen kann, blieb vieles äußerlich historisch, nur durch das Band der zusammenheftenden Grundidee gebunden. So im Nordlicht. Andere Werke des Dichters weisen auf die einzelnen Komponenten: auf den Süden, und zwar auf Hellas und Griechenland. Doch fehlt in diesen Werken das Nordische. Bloß Licht vom Nordlicht ist da, ferner die der in Island heimischen Edda eigene Wortzeugungskraft. Die macht Däubler zum ausgesprochen nordischen Menschen. Er wäre also ein mystischer Heide, wenn nicht durch seine Beziehungen zu den Sternen Christus in ihm leben würde —: in Christo sind Gestirnenwege urerfüllt.

Ein Blick auf das vorige Jahrhundert. Universale Dichter, weltträchtige, beginnen. In Zola versucht romanisches Sein Welteroberung in der Materie. Ein Germane vom Wikingertypus — Whitman — versucht dasselbe aus der L i e b e. (Däubler: am anderen Ufer erwartet uns Whitman.) Eine dritte frenetische Besessenheit, die Stoßkraft ist, aber zur Einung mit dem All aus dem Schicksal muß, offenbart sich in einem Germanen: Strindberg. Hier beginnt bereits die Wiedergeburt der Edda: (Strindbergs Ostern) — ja schon durchdringen sich Edda und Bibel. Aber noch ist das Materielle zu stark. Noch ist nicht Mythos — nur die Vorahnung des Mythos. Gleichzeitig ist Nietzsche am Werk. Er ist ganz Reinheit, — darum deutet er nach Iran, — wohin auch seine Stellung zum Weibe weist. Reinheit ist Iran. Mit Iran kommt der Orient; naht Dionysos, den man durch Nietzsches Werk langsam immer näherkommen fühlt, — wie er, von Osten, endlich hellenischen Boden betritt.

Die sanften Stimmen des Orients erklingen daselbst. Doch wurde

Nietzsche vom Wahnsinn befallen,während Strindberg auf die Bibel gestützt eine neue Synthese schmiedete, — zur selben Zeit, als schon Däubler am Werk ist. Der Süden, eine — die mondhafte — Hälfte seines Wesens, bestimmt sein Werden. Sonne und Meer des Südens. Der Norden ist nun nicht mehr die Kälte, die Finsternis. Er ist Offenbarer des Lichtes, Endziel der Wanderung der Völker, Symbol der Welterfüllung. Substantiell gegründet ist das Werk Däublers auf ein Ruhen und Wurzeln. Auf eine große Jugend. Darum ist nichts eigentlich drohend, sondern alles hell. Däublers Gedanklichkeit hält die Mitte zwischen seiner sehr fruchtbaren Passivität — der Weiblichkeit seines Wesens — und seiner Offenbarung. Sie ist Halt, Stütze, ihr kann man vertrauen. Darum offenbart sie sich oft fast mittelalterlich, scholastisch oder als rede ein Denker vom Hofe Karls des Großen. Dieses Denken erkennt Welthintergründe, denen dienend es die Vordergründe bearbeitet. Dieses Denken ist Arbeit. Das empirische Denken läßt uns heute kalt. Da — nicht nennbar, nicht sehbar, aber doch — irgendwie, man fühlt es nur — der Weltbruch klafft. Was wir empirisch einbringen, wohin laden wir es ab? Es gibt kein Sichselbstgenugsein mehr. Und wenn Däubler es zu haben scheint: es ist nur denkbar durch Dienst. «Die Mächte» (Strindberg) wirkten in ihm eine Durchdringung des Verschiedenartigsten, einen Austausch der Substanzen aus. Er war Medium, hatte aber von einer Seite seines Wesens — von der nordischen — aus das Bewußtsein der Freiheit. Aus diesem Bewußtsein heraus durfte er schöpferisch wirken: Sprache wirken: Worte schaffen. Er war neu, aber nicht modern, nicht an die Oberfläche getrieben. Denn die Oberfläche war zu klein! Er wurde in diese Zeit wie ein Keil hineingetrieben. Oder er wurde in ihr wie ein Gebirge abgeladen. Darum ist er auch mit Markstein oder Eckstein zu vergleichen. Manche Dichter der Gegenwart scheinen ja mitgerissen, fortgezerrt zu werden. Andere scheinen hintenzubleiben, zu versteinern. Hier, in Däubler, ist Mitte: Das «Reich» der Mitte. Hereingewirkt, auf ihn abgewälzt, ihm wie einem Atlas aufgeladen: Mythos, alles Gewesene von Süden, Norden und Mittelmeer. Aus ihn gewirkt: das Nordische. Die neue Edda: das Nordlicht. Aus ihm wirkt Offenbarung. Auf ihn wirkt Mythos. Urkraft stößt in die Sprache (etwa die Selbstdeutung); Urbilder liegen zugrunde. (Das plato-

nische Element: die Sonnen, alles rein Zeugende.) Zwischen Uridee und kraftgetragene Darstellung ist Wirklichkeit, Erde. Das Erdhafte kann Däubler oft zum Realisten machen. Wirklichkeit, Erde ist auch sein Denken. Wesentlich scheint es auch zu sein, daß Däubler das Nordlicht großenteils in Paris schrieb: dem Ort, der ein Brennpunkt der Rassen ist: wie sein Werk eine Synthese aller Rassen und ihrer Werke um eine zentrale Grundidee ist. Paris: eine Stadt gotischen Gedenkens: St. Denis; Notre-Dame; aus dieser Zeit wirkt noch Zucht: Zucht der Sprache bei allen französischen Romanciers; Zucht des Akzents in der Sprache; gezüchtetes Sein. Die Zucht aus gotischer Zeit wird man darum auch in Däublers Werk sehr oft sehen. Wie stark das Südfranzösisch-Provencalische in Däubler da ist, beweist etwa der «Drei Ereignisse» benannte Teil seines Werkes: der deutsche Scholar in Lyon und sein Gespräch mit den Templern; die sich alsbald begebende Verlegung des Schauplatzes an den Rhein (den seit Cäsar fast strittigen Fluß) — vielleicht der wunderbarste Teil des Nordlichts.

Auf diese Art wurde versucht zu zeigen, was Däubler in seinem Werk substantiell (eigentlich) darstellt; woher er kommt, wer seine Ahnen sind, wie er sich zu einem Gesamtbilde der heutigen Zeit darstellt. Was die Moderne belangt, wurde gezeigt, wie sie zunehmend der völligen Verwesung anheimfällt. Wie Europa heute brachliegt (nachdem expressionistische Kunst letzter Vorstoß, intensivste Dynamik, es noch einmal ausschöpfte bis zur Neige; nachdem ein mit geradezu irrsinnigen Mitteln geführter Krieg das Verrotten seiner Nationen zwar unterbrach, dafür aber unsägliche Verarmung hereinbrachte: «vastatio» — Brache — wir seelisch vor dem Nichts stehen). Däublers Werk hebt sich wie ein Gebirge, und zwar wie die Alpen, von dem Flachlande ab, in dem heute der Baalslärm sinnlos, aber höllisch tobt. Gebirge geben bekanntlich jeder Heimat das Gepräge: daß weiß sogar der Halbgebildete, der in Heimatkunde macht. Flachheimat begrenzen ferne Bergzüge. Bergheimat umstellen nahe Berge. Jede Heimat hat Verhältnis zum Berge. Zeitlich unsere Heimat ist die Maschinenzeit.

Maschinenzeit ist gefährlich und bitter wie Vakuum, wie die Kälte des Raums. Däublers Werk wieder ist lebenswarm und gut wie ein lebender, vibrierender, geliebter Körper. Seine bisweilen christlich-gute Plumpheit

(die an manchen Stellen hervortritt) wirkt auf den Körper, den Lärm und Wirrnis um ihn durch Paroxysmen hetzen, mit magnetischer Heilkraft ein. Dann wieder: die majestätische Väterlichkeit: sie ist ein Ruhehafen dem Menschen der Endzeit, wo alle Bande zerrissen wurden. Die majestätische Väterlichkeit lebt wunderbar in der Gestalt des Eremiten aus der Iranischen Rhapsodie, wunderbar im Eremiten aus den Drei Ereignissen, knapper, schärfer umrissen in Karl dem Großen (alles aus dem Nordlicht). Auch diese Majestät tut wohl, da sie die Majestät des Himmels ist, uns aber — Baal beschieden ist. (Ein Ausspruch, der nicht sektiererhaft zu verstehen ist!) Wie väterlich Däubler uns manchmal anspricht, unseren Körper anspricht — sogar das Mystische der väterlich-prophetisch-patriarchalischen Erscheinung gibt er dazu. Es nähert sich dem pater omnipotens, wenn Weise — Einsiedler — Große von Gnade sprechen. Gnade weist auf Gnosis: entgegen dem Dogma ist jede Gnadenlehre gnostisch-esoterisch. Gnosis weist auf Jesus: das Lateinisch-Romanisch-Apostolische weist immer wieder nach Rom — zum Cäsar — zum Kaiser. — Doch wird auch der Brand Roms geschildert — das weist auf das apokalyptische Moment; denn das Katholische allein (Dante) versinkt. Zwei Brennpunkte, sagt Däubler, hat sein Werk, das Nordlicht: die Brände von Rom und Theben. Ist es nicht seltsam, daß Brände es beidemal sind? Brand ist Apokalypse, Johannes auf Patmos. Rein apokalyptisch ist «Die Alexandrinische Phantasie». Apokalyptisch wie die russische Welt. Zu ihr wird sich noch viel gesellen. Dagegen mündet die Alexandrinische Phantasie nach dem Römischen aus; bezeichnend ist, daß Augustinus erscheint: die sich darstellende Unterwerfung des Orients (Nordafrika) unter Rom i s t aber Augustinus.

Der Reine, der latente Christ von heute (er braucht um sein Christentum nicht zu wissen) fühlt das Apokalyptische. Die Erde geht schwanger, fühlt er. Der Boden ist feucht und brodelnd wie im tropischen Dschungel. Entsetzliche Tierfratzen (Kriege, mit Gas geführt; Menschen, die sich dem Gog-Magog-Typus nähern; das unfruchtbare Chaos der großen Städte) gellen auf. Maschinen sind wie Dämonen: kalt. Frostiger Paroxysmus. Das Nichts bäumt auf. Und durch das Rankenwerk des sumpfigen Busches leuchten paradiesische Farben. Worte beginnen süß zu werden, Gnade,

Du, Worte der Liebe, des Stammelns, der Zeugung — wie im gotischen Münster das unbeschreibliche Sich-Durchlichten aufwärts, azur-zu! Worte werden süß: das Wort, wie Johannes es weiß, wird geahnt: kein Reiner, der heute nicht Visionen hat! Das namenlose Geschehen. Unter der Oberfläche. Unter dem Eis. Däubler: Pfingsten. (Feuerwurzeln hat jede Sprache.) In Erlebnissen, die dem Dumpfen sinnloses Schäumen sind, im Traum des Schaumes, gewahrt der Schauende afrikanische Himmel.

So kann heute jeder Edle in Däubler den Urausdruck dieser Zeit schauen. Er liest ihn. Worte, neugeschaffen, berauschen ihn. Beseligung geschieht ihm, wenn Däubler um Sonnen und Sterne weiß. Dunkel fühlt sich verkettet jeder Lesende der Geschichte. Es ist ja — immer dasselbe Ich! Däublers Denken ist unermüdlich und treu. Es leitet vom Mythos immer wieder zur Faßbarkeit, denn Däubler ist kein Magier. «Meine Eltern waren aufgeklärte Menschen» . . . er fühlte sich als Heide . . . er dient. Dienst ist ihm auch, als christliche Idee, Höchstes. Das Romanische mag hier mitwirken, das entgegen dem Orientalisch-Syrisch-Persisch-Indischen die Gegenseite hervorhebt: Paris (Frankreich), mit ihm Gotisch-Normannisch-Nordisches. Und Neapel? Das Normannische im Romanischen. — Ein Bild seines beständigen Umsetzens, Wandelns, Formens, der Rückbezüglichkeit des in ihm prophetisch Wirksamen: hellenische Geschlossenheit des Weltbildes. Daher: sein Werk Päan und Dithyrambus. Ein Werk, das er jedoch — nicht wie Goethe auf ein Niveau der Gemessenheit preßt: sondern durch Milde, durch das gute Wort unendlich nahebringt. Alle Zartheit des Germanen, der sich im Süden erfüllt. Ohne südlichen Einschlag bliebe bloß nordischer Mythos. Den verkörperte Strindberg. Seine Pariser Zeit — einige Jahre vor der Pariser Zeit Däublers — sah umgekehrt aus. Das Gotisch-Normannische stellte sich dem Dichter feindlich gegenüber. Das Werk «Inferno» entstand. — Als der mit dem Süden wesensgeeinigte Nachkomme der Edda in Paris schuf, war die Zwiespältigkeit, die Weltkluft keine Drohung mehr. Ein Werk entstand, das nicht mehr eine Wunde war — kein erlittenes Werk — sondern ein geschaffenes Werk: aus Freiheit geschaffen. Es ist sehr charakteristisch, zu sehen, wie Paris, die Hauptstadt Frankreichs, zweimal vom nordischen Mythos, jedesmal ganz verschieden, gestreift wurde.

Heute — zum letztenmal — liegt Westeuropa brach. Däubler ist noch Mythos. Einer der Wenigen, die ein Wort noch aussprechen dürfen, das in den Mündern der Unwahren eine teuflische Blasphemie bedeutet: das Wort Gnade. So hören, lieben und verehren ihn auch alle, die irgendwie «gläubig» sind, sie suchen Schutz bei ihm, den er gewährt; Trost, den er weise spendet; Zukunft, die er seherisch weiß.

Im Grauen der Maschinenzeit schwirren apokalyptische Gespenster, — andere krümmen sich entsetzt — spreizen sich wie in gotischer Zeit. Doch die Einen taumeln frevelnd vorbei, lästernd, irrsinnig, baalstoll; die anderen aber wissen: noch steht das Werk Däublers unerschüttert einzigartig allen Hort.

Sie fliehen alle zu ihm wie zum geliebten Vater.

* * *

DIE FRANZÖSISCHE LYRIK NEUERER ZEIT

VON WALTER PETRY

DER Vorsatz, den zeitlichen Umkreis des geistigen Lebens fremder Nation aus den lyrisch dichterischen Werken der Epoche aufzubauen, hat als stillschweigende Voraussetzung den Glauben, daß sich ein wesentliches Moment des Geistes im Bezirk der Sprache noch lebendig darstelle. Es gibt im geistigen Geschehen keine andere Grenze als die der Zugehörigkeit zu einer Kultur, die die einzelnen Nationen wie gegenseitig sich bedingende und ergänzende Teile eines Organismus gemeinsam bilden, teilhaft alle einem Verlauf des Lebens, der nicht deutschen, oder französischen, vielmehr übernationalen abendländischen Schicksals ist. Fremdartigkeit der anderen Geistgestalt ist also keine absolute und unerschließbare, sondern liegt jeder ungetrübten Betrachtung als eine Form neben anderen in der großen Bildung europäischer Kultur offen. Wie hier ins Deutsche, so dort ins Franzö-

Dieser Aufsatz leitet eine Anthologie neuer französischer Lyrik ein, deren Proben in den folgenden Heften gebracht werden.

sische eingegangen, aus den Wurzeln des Nationalen genährt, werden dennoch in allen Produktionen, die dem Schöpferischen zugehören, die Zeichen eines gemeinsamen geistigen Vorganges lesbar sein; die Werke sprechen hier deutlich genug, um jede Begründung dieses Satzes unnötig zu machen.

Eine Auswahl aus dem lyrischen Bestand einer Nation, wenn mehr als eine zufällige Sammlung angestrebt wird, muß also mehr seinshaft als ästhetisch bemüht sein; es muß solcher Absicht mehr als die individuelle Schönheit die allgemeine Gültigkeit des Gedichts im geistigen Gesamtgebilde der Nation bedeuten. Denn zwingender als die ästhetische Kategorie ist die des Lebens, zu der unmittelbarer denn je die Kunst der Gegenwart sich wendet, ein Versuch, aus den künstlichen Gebieten der letzten Entwicklung, des rein Eindrucksmäßigen, des Imaginären, aus den Zirkeln des Spleen, der artistischen Willkür, des Ornamentalkults, wieder dem tief Notwendigen als den Gründen menschlichen Lebens sich anzuschließen. Zwischen den Sphären natürlichen Daseins und künstlerischer Gestaltung verbindet das zarte Gesetz der Entsprechung; aus der Luftleere der «autonomen absoluten» Kunst, in die die Schöpfungen voriger Generationen sich verloren, wendet sich das Bemühen des heute schaffenden Menschen wieder den irdischen Dingen zu; wie die Natur selbst bevölkert er mit den Gebilden seines Geistes die neu gewonnene Erde.

Folgend diesem Grundsatz also, dem der Entsprechung des einzelnen Gedichtes zu allgemeinen, die Epoche prägenden geistigen Vorgängen, ist diese Anthologie, deren Proben wir hier veröffentlichen, entstanden. Es fehlen also wohl, um die wichtigsten Beispiele zu nennen, Verlaine, Samain, Régnier, aber kein das lyrische Werk des neuen Frankreichs besonders bestimmender Dichter. In diesem Sinne der letzten strengsten Repräsentation bis zu den äußersten Folgerungen gegangen, behielten vielleicht nur vier Namen ihre unbedingte Gültigkeit; denn zwischen Baudelaire, mit dem die französische Moderne beginnt und Valéry, in dem sie bis nun gipfelt, liegen, außer Mallarmé und Laforgue, keine Werke, die in der Zusammensetzung der Gegenwart ihre lebendige Rolle spielen. Daß in diesen engsten Bogen letzter Bedeutsamkeit Rimbaud, oder gar Apollinaire, nicht mit eingeschlossen sind, begreife man als entschiedenes Kriterium. Mit dem Teil

des Rimbaudschen Werkes, den Literarhistoriker gern als den fruchtbarsten auszeichneten, glaubt der Verfasser die Beispielsreihen der poetischen «blague» beginnen zu dürfen, eine Assoziationswillkür, von der zur völligen Auflösung des Gedichtkörpers und zur ungebundensten Geistfreiheit dadaistischer Versspiele nur ein verhängnisvoller Schritt war. Indessen ist das «trunkene Schiff» längst versackt, der Exotismus, die absolute Metapher, der Rauschkult nur noch das poetische Rüstzeug gewisser Spätgeborener, die die Drehung der geistigen Achse nicht mit erlebt haben. Mit dem anderen positiveren Teil seines Werkes gehörte Rimbaud dem großen Stilbau des Symbolismus an, den er nicht erweiterte. Gleichwohl durfte hier, wo das Gefüge, die Zusammensetzung neuerer Dichtung sichtbar werden sollte, keiner dieser Namen fehlen, um so weniger, da Rimbaud wie Apollinaire, bis zur entschiedenen Gegenwirkung Valérys, eine wie auch immer geartete Epoche nicht nur in Frankreich gemacht hatten. Bis auf Baudelaire, der fehlt, glaubt der Herausgeber mit seiner Auswahl das Gebilde französischer neuerer Lyrik annähernd auf eine Gestalt gebracht zu haben; Baudelaire aber ist durch Stefan George dem deutschen Sprachbesitz endgültig eingeordnet.

Dieser kurzen Darlegung des Auswahlgrundsatzes mag einiges zu dem Prinzip der Übertragung, dem mit dieser Arbeit gefolgt wurde, sich anschließen. Durchaus handelte es sich um eine Aufgabe, die im Sprachlichen verbleiben, vom Sprachlichen ihre besonderen Gesetze nur empfangen konnte. Es ist hier von der Sprache als von einem, grundsätzliche Verantwortung aufrufenden, letzten mythischen Bezirk des Lebens die Rede, einem dem Leben übergeordneten, organischen Gebilde, darin allein noch aus dem katastrophalen Sturz der Geltungen ein tief Geltendes fortlebt. Wie eine vergangene, in krasse Rationalistik sich auswütende Epoche, Sprache als das durchaus aufschließbare Instrument gemeiner Verständigung ansah, ein den Notwendigkeiten dessen, was sie Leben nannten, entborenes Mittel, so stand sie zur Dichtung besten Falls als zu einem Schmuck ihres Daseins, der ihr Denken nicht zwang, ihrem Sinn nichts lehrte, zugehörig einem banalen Begriff der «Schönheit», mit dem einen längst in Mummenschanz verfallenen Kultus zu treiben sie ein geheimes ängstliches Wissen um ihres Lebens Dürftigkeit spornte. Indessen ist hier wie überall zwangs-

läufig umgelernt worden. Die heutige Generation enthob sich den Verfallenheiten der Zeitläufte, und trat rückwärts ins magische Gebiet des Sprachreiches ein; die wirkliche Besitznahme Hölderlins mag hier für uns Deutsche als eines der Symptome gelten.

Übertragung steht also nicht für anderssprachliche Wiederholung. Die fremde, völlig zur Gestalt geschlossene Gedichtform kann durch grammatikalische Auflösung und direkte Nachbildung ihrer einzelnen Glieder nur in der unvollkommensten Form reproduziert werden; man kann einen Organismus, als einmalig in sich vollendete Lebensform, nicht wiederschaffen und wird ihn nur mehr beschreiben — oder ihn um der neuen Gestalt willen zerstören müssen. Hier wird der Wille deutlich, Dichtung durch Dichtung zu ersetzen, die nur in den Elementen, Gefühlssprüngen, genau zu erschließenden Quellen, sich vergemeinsamen. Notwendig bleibt also, das Original bis auf die letzten Elemente abzutragen, was durch die grammatikalische Aufspaltung geschehen muß; immer bewußt dessen, daß nie diese Formen zu übertragen, sondern ihre seelische Struktur zu erschließen ist, um welchen Kern dann mit notwendiger Richtigkeit das neue Sprachbild wiederum sich bilden wird. Deutliches Beispiel mag hier Mallarmé sein.

Die späteren Gedichte dieses Großen sind poetische Runen; völlig dem Niveau rationaler Verständlichkeit enthoben, nicht in die Sphäre des absolut Musikalischen — wenn dahin sein Gedicht auch zeigt — sondern in die Vereinsamung der restlos in Bild und Ton umgebildeten, lebendigen Spannungen hinein, wo sie nun auskristallisiert, wie jenseits des Lebens, dem sie entsprangen, verharren. Hier vollends würde eine Übertragung der Wortfigur unsinnig, da diese, eine geheimnisvolle Beziehungswelt aus der Vereinigung melischer und statischer Einzelheiten unwiederholbar schaffenden Gebilde, direkt ins Deutsche gebracht, aus den zarten Angeln ihres Zusammenhanges gerissen, im nunmehr Sinnlosen einer gänzlich anders gebildeten Sprachwelt sich zerstreuen müßten. An diesem Beispiel also wird die Notwendigkeit der Erschließung der geistigen Urgestalt gesetzgebend, — mit welchem nicht genauer zu bildenden Begriff die jedem wahren Gedicht zugrundliegende, seelische Erlebnisbildung bezeichnet werden mag.

Es verführt diese Theorie dazu, eine Konsequenz anzudeuten, nach der

die im Kreis gemeinsamen Schicksalablaufes (in diesem Falle des europäischen) wirkenden dichterischen Kräfte wesentlich alle dem Schaffen einiger mythischer Formen ihr Leben opfern, oder, wenn man mythisch es nicht nennen will, einigen Idealformen abendländischen Gedichts in ihre Verkörperungen helfen, was bis zur Grenze der jeweiligen Kraft, Sprachgewalt, seelischen Vermögens des Einzelnen gelingen kann, von welcher Grenze dann ein Späterer die annähernd erkämpfte Form des Göttlichen vielleicht in höhere Ebenen der Gültigkeit fortführen, «übertragen» mag. Dichtung als ewiges Fragment offenbarenden, wahren Sinnes begriffen, bedeutet in diesem Zusammenhang die Möglichkeit, ein Gebilde reiner und strenggefaßter, als der Vordichter fremder Sprache es vermochte, in Gestalt zu bringen, nicht durch Beiseitesetzung des Textes, sondern durch seine sinnmäßig aufschließende Durchleuchtung.

Sicher, daß die folgenden Übertragungen, mit solchen Maßstäben gemessen, nicht eigentlich bestehen können, doch bewegen sie sich in diese Richtung. Die nicht durchgängig ursprünglichen, zum Teil dem Interessanten, dem Spiel zugehörenden Texte schon hinderten es; es mag genug sein, wenn als einzig möglicher, kritischer Standpunkt diesen Arbeiten gegenüber die Sprachlebendigkeit sich anbietet, wenn einige Verse der Mallarmé- oder Valéry-Beiträge sich in diesem ausschließlichen Sinne als gültig erweisen sollten.

* * *

GUILLAUME APOLLINAIRE

GUILLAUME APOLLINAIRE DE KOSTROWITZKY

Geboren im August 1880 in Rom; gestorben den 10. November 1918.

Bibliographie

L'Enchanteur Pourrissant, bei Kahrweiler 1909, und bei Nouvelle Revue Française, 1921. — *Le Bestiaire ou Cortège D'Orphée,* bei Delaplanche 1911 und La Sirène 1921. — *Alcools,* bei Mercure de France, 1913 und bei Nouvelle Revue Française, 1920. — *Case D'Armons,* in fünfundzwanzig hektographierten Exemplaren im Schützengraben Juni 1915 hergestellt. — *Vitam Impendere Amori,* bei Mercure de France, 1917. — *Calligrammes,* mit einem Porträt von Picasso bei Mercure de France, 1918. — *Les Mamelles de Teresias,* bei Sic, 1918. — *Couleur du Temps,* 1920.

SIGNUM

Ich habe dem Herrn des herbstlichen Zeichens mich ergeben
So liebe ich nunmehr die Frucht und hasse das Blühen,
Ich jeden der Küsse bedauernd den ich je gegeben, [Frühen.
Ein Nußbaum deß Früchte man schlug schmerzklagend im Winde der

Mein Herbst so ewig, o meines Jahres geistige Krone
Vergangener Lieben Gebärden wie Blätterfall über dem Rasen,
Nur ein Gefährte, mein Schatten, vom Schicksal gegeben zum Lohne,
Die Tauben diesen Abend in des letzten Fluges Ekstasen . . .

* * *

DER REISENDE

Öffnet mir diese Tür die ich fand im dunkelen Weinen

Das Leben ist wandelbar auch wie euripische Flut

Du sahst eine Wolkenbank herunterreichen
Verwaister Dampfer der in kommende Fieber treibt,
Und aller Bedauerungen und aller Reuen
        Erinnerst du dich . . .
Fahlheiten Fische Archen Blumen Haut des Golfes:
Eine Nacht war es das Meer
Und die Flüsse ergossen sich hinein . . .

Ich erinnere mich, ich erinnere mich noch
Eines Abends in eine traurige Herberge geflohn
Nahe dem Luxembourg,
In dem Dunkel des Raumes flog ein Christus davon,
Einer hatte ein Frettchen
Ein anderer einen Igel,
Man spielte Karten
Und du hattest mich vergessen . . .

Erinnerst du dich des langen Waisenhauses, der Bahnhöfe,
Wir durchquerten Städte die den ganzen Tag kreisten
Und nachts die Sonne des Tages wieder ausspien
O Matrosen, o dunkle Frauen ihr die mit mir reisten
Erinnert euch daran . . .

Zwei Matrosen die nie ihre Kameradschaft brachen
Zwei Matrosen die nie miteinander sprachen
Der Jüngere fiel sterbend auf die Seite . . .

O meine lieben Gefährten: [aus der Weite,
Elektrische Läutewerke der Bahnhofshallen, Gesang der Schnitterinnen
Schlitten eines Schlächters, Regiment zahlloser Straßen
Kavalkade der Brücken, bleifarbene Alkoholnächte

Städte die immer ich sah, Wirbel und tolle Schächte . . .
Erinnerst du dich der Horizonte und der klagenden Heerde der Land-
Zypressen warfen unter dem Mond ihre Schatten [schaften?
Ich lauschte die Nacht durch dem sommerlichen Verscheiden,
Ein klagender Vogel verirrt in sein Leiden
Und ewiger Ton eines Flusses breit dunkel im Schoß der Matten . . .

Doch während alle Blicke sich mündungswärts neigen
Alle sterbenden Blicke aller Augen,
Warten die Ufer verlassen grasig beströmt von der Schweigen Laugen
Und der Berg nur der anderen Seite darf Helle zeigen.

Da lautlos, schon nicht mehr vom Leben getragen
An dem Berg hin Schatten die schnell vorüberwehen,
Profilgestellt oder plötzlich verwischte Gesichter drehen
Die ihrer Lanzen flüchtige Schatten vorwärts schlagen,

Die Schatten gegen den senkrecht steigenden Hang
Wachsend oder plötzlich zusammensinkend
Und diese bärtigen Schatten in menschlichem Weinen ertrinkend
Hingleitend Schritt für Schritt den leuchtenden Bergzug entlang . .

Wen denn auf diesen alten Photographien erkennst du noch?
Du erinnerst dich noch des Tags da die Biene ins Feuer fiel
Das war du erinnerst dich am Sommerende?

Zwei Matrosen ewig im treuen Vereinen . .
Der ältere trug um den Hals eine Eisenkette,
Der jüngere flocht sein blondes Haar zum Zopf . .

Öffnet mir diese Tür die ich fand im dunkelen Weinen

Das Leben ist wandelbar auch wie euripische Flut . .

* * *

DER NACHTWIND

Oh die Gipfel der Kiefern stöhnen im Stoß der Nacht,
Klage des Südwinds auch die niemals zu Ende gebracht,
Vom nahen Fluß her brechen den regennächtigen Frieden
Schreie Triumphs, Gelächter windtoller Okeaniden,
Athys Athys ah! reizvoll und schamlos nackt
Dein Name hohnbehängt fliegt durch den Nächtetrakt
Weil eines deiner Idole im gotischen Wirbel brach . . .
Die Wälder fliehen gleich antikischen Heeren nach,
Oh Fichten, lanzenschmal gesenkt in Wegeswende
Und dunkle Dörfer still und träumend von dem Ende
Wie unmannbare Frauen wie Greise und Poeten,
Von keinem Schritt geweckt der durch das Dunkel fände
Noch selbst vom Tod der Tauben im Fang der Gypaeten . .

* * *

KRANKER HERBST

O Herbst, bewundernswert und krankheitsbetäubt,
Du stirbst wenn Orkane die Mulden der Rosen verschütten,
Wenn der Schneehimmel stäubt
Auf die Obsthainhütten . . .

Oktobertrabant
Stirb hin zwischen Reichtum und Reinheit
Des Schnees und der reifen Früchte Lasten!
Im Grunde des Himmels
Über die Einfalt der Nixen mit lichtgrünem Haar und gekürzt
Die noch niemals die Liebe berührt
Kreisen die Stößer . .

Von den Rändern der fernen Wälder geführt
Rollt das Röhren der Hirsche größer;
Wie liebe ich, Jahrzeit, wie liebe ich sehr dein lautvolles Schweigen,
Der Früchte Fall reifschwer und ohne Berühren
Windruf und Wald die sich weinend neigen,
Tränenbeströmt blattlos bahnfolgend dem herbstlichen Führen . . .

Welke Haufen
Um unser Schreiten,
Züge die
Aus Nebeln gleiten,
Vergang des Lebens
Absang der Zeiten.

* * *

DER EMIGRANT VON LANDOR ROAD

Mit dem rechten Fuß tritt er ein, den Hut in der Hand
Bei einem Schneider sehr schick und Hoflieferant,

Dieser Händler hat eben Mannequins zart geköpft
Die doch so korrekt aus dem Fluß der Mode geschöpft.

Die Masse flutet nach allen Seiten und mengt
Schatten die lieblos sich über die Erde verbreiten,
Und Hände mitunter flogen wie Vogelseiten
Weiß gegen den Himmel mit leuchtenden Seen besprengt.

Mein Schiff geht morgen ab nach Amerika
Und ich kehre nicht wieder, ich bleibe da
Um niemals mit dem Gold in den lyrischen Steppen gewonnen
Meinen blinden Schatten in Boulevardsfreuden zu sonnen,

Denn Rückkehr ist gut für indische Soldaten,
Mir haben Börsianer meinen Speichel mit Feingold bezahlt —
Aber neu gekleidet und süß mit Schlaf bemalt
Laßt mich unter Bäumen mit Vögeln und Affen Träume raten . .

Die Mannequins waren für ihn schon längst entkleidet,
Sie stäubten die Sachen aus und puppten ihn ein,
Der Anzug eines Lords dem der Tod das Zahlen verleidet
Gab ihm, rabattiert, den millionarischen Schein,

Und draußen die Jahre
Sahen durchs Fenster
Die hingeopferten Gelbsterngespenster,
Verließen endlich diese Basare . . .

O wie verkapselt ins Jahr die witwendunklen Tage,
Blutend und schwer von Begräbnissen, schwarzen und weißen,
Besiegt von regnenden Himmeln die Donnerstage
Wenn die Weiber des Teufels ihre Geliebten beißen . . .

In einem Herbsthafen dann mit vagem Blättergefieder
Wenn die Hände der Menge wühlen in diesem Graus
Läßt er auf der Schiffsbrücke bei seinem Bündel sich nieder
Und ruht sich aus . . .

Die Winde des Ozeans schwellen von Drohungen auf
Schweren sein Haar mit langen und feuchten Küssen,
Emigranten sehen müde den Ankunftsverlauf
Und andere knien, das Antlitz in Tränengüssen,

Er sieht nach den sterbenden Ufern lange zurück,
Nur Kinderschiffchen zittern am Horizont,
Ein ganz kleines Sträußchen abenteuert ins Glück
Und hat den Ozean mit fabligem Blühen besonnt.

Er wünscht diesen Strauß sich und den Ruhm
Sich unter Delphinen in anderen Meeren zu wiegen
Und man webt wie ein Heiligtum
Teppiche, die ins Unendliche fliegen
Bebildert mit seines Geschickes Siegen.

Aber um diese verlausten Fetzen
Mit ihren Unendlichkeitsfragen zu lassen,
Wird er sich wie ein Doge fassen
Und sich an den Schreien moderner mannloser Sirenen ergötzen . . .

Schwill gegen die Nacht auf, Meer, die Haifischaugen
Lauerten bis zum Dämmern mit roter Gier
Auf die Tagkadaver, an denen die Sterne saugen
In der Wogen und letzten Schwüre Rauschrevier.

* * *

HANNS MARTIN ELSTER / THEATERSCHAU

DIE LAGE ZUR ZEIT

IST es nicht bezeichnend, daß man gegenwärtig an die Spitze einer neuen Theaterschau die Definition stellen muß, was denn Theater eigentlich sei? Das Publikum hat das innere Verhältnis zu dem, was Theater wirklich ist, nicht nur innerhalb der Masse, was weiter nicht bedenklich wäre, weil die Masse nie in einer reinen Beziehung zur Kunst an sich gestanden hat, sondern sogar auch innerhalb der kunstfreundlichen Schichten völlig verloren. Wäre es anders, so ließe es sich die heutigen Aufführungen größtenteils, vor allem in den Großstädten, vor allem in Berlin nicht bieten, so begleitete es diese völlig deroutierten Darbietungen einer an Selbstüberhebung leidenden Schauspielerschaft und der nur dem Geldgötzen unterworfenen Bühnenleitungen nicht mit skrupellosem Beifall. Sondern revoltierte und stellte Forderungen auf. Man soll aber das Publikum nicht anklagen, wenn vor allem schon die Kritik der großen Presse, die die Tagesmeinung macht, versagt. Kritik in jedem Lebensbezirk, also auch beim Theater, ist nur dann sinnvoll, berechtigt, wenn sie Träger des großen Maßstabes und Führer, Erzieher zugleich ist. Das eine Beispiel Lessing genügt: er hielt in jeder Lage die Idee des wahren Theaters hoch und er erzog, belehrte, führte, sogar schließlich mit Eigenproduktion, indem er, seinem Genie entsprechend, Stücke des wahren Theaters schuf. Heute aber hat die Kritik — die wenigen, vielleicht zwei oder drei Persönlichkeiten als Ausnahmen zählen nicht, weil sie entweder nicht in Berlin oder nicht an großen Zeitungen wirken — sich völlig dem Theater als Geschäft unterworfen. Bei ihren Urteilen wirken Imponderabilien sozialer Art, — man wolle den Schauspielern nicht die Existenz nehmen —, geschäftlicher Art — Rücksicht auf die Inserate — Cliquenanschauungen, Subjektivismus, kleinliche Generationskämpfe zusehens veralteter oder nicht aus der Wesensschau schaffender Anfänger, Theorien und sonstige Einseitigkeiten ausschlaggebend. Man nenne mir die Kritiker, die an großen Blättern nur dem Theater an sich, dem wahren, dem großen Theater ohne jede Rücksicht, nur um der Kunst an sich willen, dienen? Wenn also schon ein Teil der Fachkreise derart versagt, wie nicht im Zeitalter des Naturalismus, als Paul Schlenther einen Gerhart Hauptmann, einen Ibsen und ihren Dramenkreis durchsetzten, wie soll es da im Publikum besser aussehen? Zumal da der Verfall der Theaterkritik nun schon mehr als zwei Jahrzehnte anhält: hat nicht ein Wedekind sich selbst durchsetzen müssen, hat ihm je die Kritik die gebührende Hilfe geleistet? Erst als er sich durchgesetzt hatte, als die gesamte geistige Entwicklung für ihn reif geworden war.

Die Lage ist also heute so, daß man überhaupt nicht mehr weiß, was Theater eigentlich ist. Daß man die Binsenwahrheit, die

aus jahrtausendalter Erfahrung stammt, vergessen hat und skrupellos beiseiteschiebt, daß wahres Theater nämlich stets, nur die völlige Einheit von großer dramatischer Dichtung und großem Spiel ist, und zwar hat in dieser Einheit durchaus die dramatische Dichtung den Vorrang, die Führung. Welche Zeiten leben in uns denn als die großen Theaterzeiten? Die Epochen der großen Dramatiker! Also *Äschylos, Sophokles, Euripides, Corneille, Racine, Molière, Calderon, Lope de Vega, Shakespeare* und weiter *Gluck, Mozart, Lessing, Goethe, Schiller, Kleist, Grillparzer, Grabbe, Raimund, Nestroy, Büchner, Hebbel, Wagner, Gerhart Hauptmann, Ibsen, Strindberg, Wedekind* — um durch Namen Anschauung zu schaffen. Man sagt nun, uneinsichtig und die Negation liebend, anstatt das Positive zu suchen: wir hätten heute keine schöpferischen Dramatiker und deswegen sei das Theater gezwungen, sich einseitig auf das Schauspielerische zu stützen; man habe z. B. keine bedeutenden Dramen, aber geniale Regisseure und Schauspieler.

Mit Verlaub: hier offenbart sich grade die ganze Verlogenheit unseres Kulturniederganges. Wie will man denn feststellen, ob wir überhaupt große Dramatiker, dramatische Talente haben, wenn wir überhaupt keine dramatische Dichtung seit Jahren mehr auf die Bühne bringen, wenn die Bühnenleitungen es sich so leicht wie möglich machen, um Regie und Spieler zu starker spielerischer Wirkung zu bringen, wenn die organische Einheit von Drama und Bühne von seiten der Schauspielkunst von vornherein geleugnet wird? Wie will man aber weiterhin beweisen, daß wir geniale Regisseure oder Schauspieler besäßen, wenn diese Regisseure und Schauspieler ihr Genie zu beweisen durch Herausbringen von dramatischen Dichtungen erst gar nicht versuchen? In einem Schmarren ein großer Regisseur oder Schauspieler zu sein, ist kinderleicht, weil hier die einseitigste Willkür nach den ihr vorteilhaften Effekten streben kann. Ebenso aber wie große dramatische Dichtung erst ihr volles Leben durch großes Spiel erhält, ebenso erweist Schauspiel-Regiekunst ihre Größe aber nur in großen Dramen. Man verwische doch die völlig organische, völlig klare Reziprozität des Theaters nicht: es gibt kein großes Drama ohne großes Spiel und es gibt kein großes Spiel ohne große Dramatik. Jede andere Behauptung ist Verlogenheit, ist Kampf gegen die Kunst an sich, ist Verneinung, Zerstörung des wahren Theaters, ist Halbbildung, Unkultur oder — Geschäft. Daß die heutige Zeit mit Vorliebe dem Spiel, der Regie Genie zuerkennt, das Drama leugnet, ist auch nur eine Folge der Kinoeinflüsse: das Kinostück ist ein Nichts, immer und allerorten, es wirkt allein durch das Spiel, während große dramatische Dichtung auch ohne Spiel, als Lektüre, noch eine gewisse Wirkung auszuüben vermag, sicherlich eine seelisch-geistige, eine ästhetisch-künstlerische. Deswegen werden Dramen ja auch jederzeit dort, wohin das Theater nicht reicht, gelesen. Hat man aber schon je gehört, daß Kinodramen, Kinotexte vom Publikum, von geistig hochstehenden Menschen gelesen werden? Alle Versuche nach dieser Richtung hin sind gescheitert, sind für immer zum scheitern verurteilt, wie ja

auch die geschäftlichen Mißerfolge aller Buchausgaben von Kinotexten beweisen. Das Kino ist eine Angelegenheit der Augen, der materiellen Sinne, niemals eine Angelegenheit der Kunst an sich, die die Gesamtheit der Menschennatur im All mit allen verfügbaren Mitteln für alle Sinne und Triebe ausdrückt und gestaltet. Aber das Kino übt heute den Theaterzerstörenden Einfluß aus, die Schauspielkunst zu überschätzen.

Eine Theaterschau, der es also einzig und allein auf die Kunst an sich ankommt, wird also diese Überschätzung der Regie, der Schauspielkunst nicht mitmachen können. Sie wird die Leistung der Regie, der Schauspielkunst stets am aufgeführten Drama messen. Brilliert sie in einem schlechten Stück, ist sie unbedingt auch nicht viel wert. Umgekehrt wird ein Stück, das bei schlechtem Spiel noch stark wirkt, noch längst kein schlechtes Drama sein müssen (woraus auch das Führungselement des Dramas resultiert). Es wird freilich beides zusammen, schlechtes, bekämpfenswertes Theater sein.

Man wird nun heute gezwungen sein, die gegenwärtig beliebte Theaterarbeit zumeist bekämpfen zu müssen und zwar auf das Allerschärfste. Nicht aus persönlichen Gründen, stets aus sachlichem Anlaß, um der Kunst an sich, um des wahren Theaters willen. Man wird den Spielplan der einzelnen Theater scharf unter die Lupe nehmen, die Regiearbeit, die Dramatiker, die Schauspieler, das Starsystem, den Zusammenhang der Jahresleistungen und alles andere unerbittlich streng richten müssen. Man wird nicht dulden können, daß in Heidelberg Festspiele veranstaltet werden, ohne eine einzige Aufführung eines lebenden Dramatikers; daß Bochum glaubt, mit Shakespeare-Aufführungen allein große Schauspielkunst beweisen zu können. Es geht nicht an, das Theater stets unter historische Einstellungen einzuzwängen. Man wird die Uraufführungsarbeit der Bühnen kontrollieren, anreizen müssen. Man wird Kritik, Publikum zur Verantwortung ziehen und sogenannte große Schauspieler oder Schauspielerinnen, die zu faul, zu starsouverän sind, um sich in Dichtungen zu versenken, als entsprechend ungeistige, ja ungebildete Techniker entlassen müssen. Man wird überall und zu jeder Zeit mit unerbittlicher Rücksichtslosigkeit vorgehen müssen. Um der Kunst, um des Theaters an sich willen.

Denn das Theater ist in seiner organischen Einheit von Spiel und Drama, von Ausdrucks- und Eindruckskunst weit über die romanische Theatralik, über die höfisch-gesellschaftliche Bühne, über die geschäftstüchtige Unterhaltung hinaus für uns Deutsche von jeher, von den mittelalterlichen Mysterienbühnen bis zu *Scholz, Barlach, Brust* hin das, was es bei den Griechen gewesen ist: die umfassendste Gestaltung des Gottes in unserem Innern! Der Stimme Gottes wieder jene antike Geltung, jene mittelalterliche Gewalt zu verschaffen — das allein ist Ziel, Aufgabe, Rechtfertigung des Theaters.

* * *

HANNS MARTIN ELSTER / BÜCHERSCHAU

NEUE EPIK

ALLE Epik, die über Unterhaltung und leere Abenteurerphantastik, heute zwar sehr gesuchte, über Gebühr erfolgreiche Genres, hinausreicht, ist Bekenntnis. Gestaltetes Bekenntnis ebenso sehr persönlichen wie dichterischen Erlebens. Wie stark wir uns bereits in der gewandelten Anschauung vom Leben befinden, beweist die echte Epik jetzt immer neu mit bleibenden Werken. Die naturalistisch-realistische Wiedergabe des Alltags ist verschwunden; alles Stoffliche des Daseins ist nur Mittel, um den Sinn des Lebens und Menschentums zu suchen, zu finden, zu formen, Bild, Anschauung und tiefstes Glück werden zu lassen. Dies Bekennen des geistigen Daseins inmitten einer entseelten, ungeistigen Epoche ruft natürlich ungeheuerliche Qualen, Leiden des geistigen Menschen hervor: die ewige Wahrheit des Bekenntnisses wird dadurch aber nur gesteigert.

So sind wir denn, auch in der Epik, mitten in der großen, endgültigen Abrechnung mit dem Ungeist der Gegenwart. Der Kampf ist auf der ganzen Linie entbrannt. Er wird sicher mit dem Siege des Geistes enden, weil der Geist, in eine derartige Not wie gegenwärtig gebracht, immer siegt, denn er hat alle positiven Kräfte für sich, während die materialistische Welt die Negation als Todeswurm in sich trägt. Das war von Ewigkeit zu Ewigkeit so: alle Religion, alle Dichtung ist hier Beweis.

Halten wir eine Anzahl schöpferischer Romane, denn nur von solchen, niemals von Oberflächenwerken kann hier die Rede sein, nebeneinander, so ergibt sich die überzeugende Macht der neuen Geistigkeit mit wundervoller Einheit von Wahrheit und Schönheit. Sind die Werke formalästhetisch auch unterschiedlich und als sprachliche Kunstwerke vielleicht nur eines, das Hermann Hesses, meisterlich, so sind sie doch in Wesen und Ausgestaltung gleich fruchtbar und elementar. Der Bauernsohn, Bäcker und ländliche Proletarier *Oskar Maria Graf,* 1894 geboren, also durchaus «junge Generation», bekennt in einem umfangreichen Band «*Wir sind Gefangene*» (Drei Masken-Verlag, München) mit letzter Brutalität seinen Weg vom verprügelten Backstubenlehrling über die Hölle und Tortur des Soldatentums während der Kriegszeit zum Schriftsteller. Die erschütternde Autobiographie, die mit verbissenster Ehrlichkeit gegen sich und die Mitmenschen, voll Ekel, Erbitterung, Wut, Hohn und furchtbarer Selbsterkenntnis ein Vagabundendasein zwischen Alkohol, Schwindel, Krieg und Revolution diskussionslos vor Augen stellt, ist ebenso sehr das Dokument eines Menschentums wie einer Zeit. So sprang eine derartig gemeine Zeit mit einem edelwollenden, von Leidenschaften emporgetriebenen Jungmenschen um. «Wir sind Gefangene» der Zeit, des Zeitschicksals — wie sehr die junge Generation Gefangene des von der alten Generation besinnungs- und sinnlos

heraufbeschworenen Zeitschicksals war, hier wird es offenbar. Durch welche Höllen, Verzweiflung, Sümpfe, Laster, Gottesverleugnung, Gier und Wahnsinnstaten diese junge Generation gepeitscht wurde, hier wird es offenbar. Wer künftig überhaupt eine Meinung über die Generation, die während des Krieges ihre Jugend dem Kriegssatan opfern mußte, haben will, muß dies Buch kennen. Er muß es um so mehr kennen, als aus dieser Erniedrigung des Menschentums grade jene reinste Geistigkeit geboren wird, jene Vermählung mit Gott, nicht als feige Rettung, sondern als elementares Wissen um Gott, um seine Gnade, um seine Liebe. Durch solche Not und so tiefes Waten im Leid wanderte die junge, die neue Generation Gott zu; aus solchen Abgründen ward die neue Seelenwelt, unsere neue Liebeskraft, die reinste Lebensbewältigung geboren. Darum kann kein philiströses noch politisches Gerede daran rütteln: hier ward innere Gewißheit höchste Lebensmacht. Sie durchdringt nun die heutige schöpferische Kunst und wird von da aus auch einmal das gesamte Dasein durchdringen.

Hugo Ball schildert in geschliffenen Tagebuchblättern den gleichen Weg, aus anderem Herkommen, mit einem allzu individuellen Ziel. Ball, einst ganz im Banne der Theaterwelt, ganz im Banne der wahrhaft bewegenden Leidenschaften, Literat, Künstler, Regisseur, lebt bei Kriegsausbruch in München, geht von da nach Zürich, begründet den Dadaismus, wird ein scharf kämpfender Kriegsgegner und Kritiker der deutschen Kriegsmentalität, überwindet die Politik und kehrt heim in die Mystik, zur Religiosität, zur Askese, zur Armut, zur katholischen Kirche. Er veröffentlicht zwei heiß umstrittene, aber ehrliche und edle Bücher: «*Byzantinisches Christentum*», 1924, darin mit wundersamer Seelenkraft, aus gläubigem Katholikenherzen das Ideal des Heiligen in heldisch-erhebender Geistigkeit aufgerichtet wird, und «*Die Folgen der Reformation*», 1925, darin, einseitig, aber ursprünglich erlebt, mit vierhundert Jahren deutscher Entwicklung, preußisch-protestantischer Geschichte, geist-politisch, original und mit ungewöhnlicher Belesenheit abgerechnet wird. Nun enthüllt uns sein Tagebuch «*Die Flucht aus der Zeit*» (ebenfalls bei Duncker & Humblot, München), wie Ball zu seinen Werken, seiner Wandlung, seiner Vergottung gekommen ist. In seiner Schlichtheit und Aufrichtigkeit ein ergreifendes Dokument auch dies aus nihilistischem Abgrunde zur Gottesvereinigung führende Tagebuch, das jedem Menschen, der die jüngste Vergangenheit, die Gegenwart von innen heraus erlebt hat, ein Trost und eine Hilfe ist, selbst wenn man nicht, wie Ball, aus der Zeit flieht, sondern seinem Wesen entsprechend mit der Zeit so lange ringen muß, bis man auch sie gewandelt hat.

Wie es Hugo Balls Freund *Hermann Hesse* tut, über dessen Leben Ball kürzlich auch eine ausgezeichnete, aufschlußreiche, bis in das Wesen der Hesseschen Persönlichkeit und Werke breit vorstoßende Biographie (bei S. Fischer, Berlin) geschrieben hat. *Hermann Hesse* selbst rechnet mit sich und der Zeit in einem romanartig eingekleideten, doch durchsichtig als Autobiographie seiner gegenwärtigen Seelen- und Lebenssituation gestalteten Buche

«*Der Steppenwolf*» (ebenda) ab, in einem unerhört starken, schauerlich-erschütternden, menschlich wahrhaft großen Bekenntnis, das ebenso charakteristisch für die heutige Zeit wie für das Menschsein überhaupt ist. Hier ist der längst notwendige Ausschnitt durch eine entseelte, seelenfeindliche Epoche, ein Querschnitt, der allen Menschen, die noch ein Herz haben, mitten durch den Lebensnerv gehen muß. Wer die Wahrheit dieses Buches nicht so erlebt, daß sie auf sein Leben zur Wandlung einwirkt, kann gewiß sein, selbst zu den entseelten, mechanistisch - amerikanisierten Menschen zu zählen, nichts Edel-Menschliches sein Eigen zu nennen. Harry, der Held des Buches, ein Künstler, ein Dichter, ein Geistesmensch, lebt in entsetzlicher Qual durch die naturentfremdete, seelenlose Zeit. Er rächt sich als «Steppenwolf» in scheuer Vereinsamung, in seiner Wildheit, seiner Unruhe, seinem Heimweh und seiner Heimatlosigkeit. Dem Selbstmord nahe rettet ein Winter in Zürich ihn, als er eine Steppenwölfin, eine Kokotte findet, und nun durch das Erlebnis der Sinne frei zu werden hofft von der Qual des Daseins in einer entseelten Welt. Die Freiheit erringt er aber vorerst nur im Traum, in Überwindung aller Begierden und Erdenwünsche und im Anschluß an das Ewigkeitsbewußtsein, aus dem der Humor, die Heiterkeit wächst. «Rückkehr ins All, Aufhebung der leidvollen Individuation, Gottwerden», Umfassen des Alls mit der Seele — dieses buddhistische Ziel ist Hesses Erlösung, ist seine Befreiung vom Wölfischen seines Seins, vom Niederziehenden der heutigen Zeit. Diese Grundlinie der Entwicklung Harrys ist mit seltenen dichterischen und geistigen Reichtum so durchgeführt, daß man diesen Roman als das geistige Zentralwerk unserer Zeit ansprechen muß. Wenn es sich auch noch in der Zone der Qual und der Negation bewegt, so strahlt doch schließlich die Sonne des reinen Geistes auf: auch Hesse hat den Weg zur Lebenserfüllung durch den Geist selbst in dieser Zeit gefunden.

Wie vor ihm etwa schon *Walter von Molo* in seiner Bobenmatztrilogie, die er jetzt mit dem dritten Band *Zum ewigen Licht* (Albert Langen, München) beglükkend abschließt. Hier gestaltet Molo den Abschluß des Lebensweges von Bobenmatz: «die Reinheit der Seele steht über Allem. Den Forderungen der Ewigkeit muß das Vergängliche weichen», ist das Motto dieses Lebens in dem wahren Frieden. Man muß Molos gedrungene Stilistik kennen, um zu wissen, daß er in knappsten Vorgängen, in den Szenen eines großen Gerichtes, in der klaren Schau von Schuld und Unschuld menschlich Reichstes und dichterisch Zwingendes gibt. Der Dämon in Molo ist nun gottgelöste Liebeskraft geworden: eine Wandlung liegt vor unseren Augen in der Bobenmatztrilogie, so unvergleichlich ehrlich und bedeutsam, wie man sie nur selten in der gesamten Weltliteratur gleich klar und gleich umfassend kennt. Molo wohnt jetzt im Absoluten: er ist nun nicht nur Dichter, sondern Spender ewigen Lebens. Seine künftigen Werke werden dies beweisen. Wie schal wirkt daneben etwa der ganz manieriert geschriebene Roman *Mutter Marie* von *Heinrich Mann* (Paul Zsolnay, Wien). Mann arbeitet mit einer Kolportagephantasie, er muß zu den größten Unwahrscheinlichkeiten greifen,

um seiner richtigen Seelenerkenntnis die Basis zu geben. So schön der Ausgang seines Romans auch ist, so unlesbar und unerträglich bleibt er doch wegen der Mache seines Stils und der hohlen Konstruktionen seiner Erfindung. Es ist ein Jammer zu sehen, wie der Haß gegen eine Menschenkaste ein großes Talent zerstört.

Wie man episch groß die Abrechnung mit der geistlosen Menschenkaste durchführt, kann Heinrich Mann, der ja deutsche Autoren kaum gelten lassen dürfte und Franzosen über alle Epiker stellt, an *Georg Bernanos* sehen, dessen von Friedrich Burschell gut übertragener, vom Verlag Jakob Hegner in Hellerau schön gedruckter Roman *Die Sonne Satans* in der Tat zu den wichtigsten religiösen Epen der Gegenwart zählt. Hier erwacht das katholische Mittelalter zu neuem ursprünglichen Leben. Dem Heiligen steht der Satan, der Erreger aller Sünde, der im Menschen erschlagen werden muß, gegenüber. Das Schicksal einer Mörderin und eines Geistlichen verkettet sich hier zur Erweckung der Gnade, zur Geburt Gottes. Das meisterlich geschriebene Buch, das in Stil, Gestaltung, Anschauungskraft und Ideenklarheit eine Reife von beneidenswerter Höhe enthüllt, ist ein Zeugnis der Religiosität innerhalb der Epik, wie wir es in Jahrhunderten nur in ganz wenig Werken erhalten. Zugleich ist es ein Führer zum höchsten Frieden von überwältigender Leidenschaft.

Der Mensch älterer Generation findet diesen Frieden rein subjektiv bisweilen auch: aus der Skepsis über alles Reale, aus der Erkenntnis der Relativität alles Seienden. *Thomas Mann* ist dafür ein Beispiel. In seiner köstlichen Novelle «*Unordnung und frühes Leid*» (S. Fischer, Berlin), ein ganz reifes Kunstwerk von süßer Schöne, ist der Sieg der Liebe des Kindes, des Vaters, der Familie so rein und heiter gestaltet, daß neue Verehrung zum Dichter und Menschen Thomas Mann emporblüht. Die aus der Erkenntnis geborene Freiheit, der aus dem Verstande geborene Humor wird hier zart beseelt: so atmet das kleine Werk die echte Kultur eines vornehmen Menschentums aus, das Naivität bei andern sieht und lieben muß, selbst aber nicht mehr besitzt. Eine leise Melancholie liegt drum, weil die Kinderwelt verloren ist und keine Gnade der Wiedergeburt beschert ward, über den stilistisch entzückend gezeichneten Szenen aus Thomas Manns eigenem Hause.

Die Heimkehr zur ursprünglichen Schlichtheit des kindhaften Kulturdaseins wahrt sich mancher Dichter aus seinen Blutzusammenhängen. Am schönsten wohl *Friedrich Schnack* in seinen beiden Romanen «*Sebastian im Wald*» und «*Beatus und Sabine*» (bei Jakob Hegner in Hellerau). Der deutsche Wald fand im ersten Buche seinen Dichter: unser Wald ward hier ebenso unmittelbar Seele wie Urgelüst der Natur. Im Schicksal eines Waldarbeiters mit Frau und Kind, im Weg durch die Jahreszeiten des Waldes erblüht uns das ewig geliebte Wunder unserer Bergwälder, wie nur wir Deutschen es in der Einheit von Gemüt und Urnatur kennen. Und weiter: im Roman der beiden Kinder Beatus und Sabine wird noch farbiger, elementarer das Paradies der Jugendzeit im Erleben von Pflanze und Baum, Kristall und Eidechse, Garten und Haus offenbar. Friedrich Schnack ist, im

Besitze einer herrlichen Sprache, so ganz und rein Dichter, daß Erdennähe und Seelentum bei ihm zum Glück des Märchens, der Kunst an sich zusammenwachsen. Der Zauber der Dichtung beseligt unser Leben in Schnacks Romanen. Was seine früheren Bücher «Die goldenen Äpfel», «Die Hochzeit zu Nobis», «Klingsor», was seine unvergleichliche Lyrik «Das kommende Reich», «Vogel Zeitvorbei» schon erfüllten, hier ist es nun doppelt reif und innig zu letzter Schönheit gewachsen. Schnack hat das Glück der Einheit von Natur und Seele in sich.

NEUE LYRIK

HAT man ein Recht, sich über die Lyrik-Entfremdung des größeren Publikums, das ja immer nur der grade modischen und jetzt eben der skeptischen, sentimentfeindlichen, inellektualisierten, sportlichen Anschauung unterworfen ist, zu erregen, wenn man sieht, daß selbst die, die sich Fachleute der Literatur nennen, keine innere Verbindung zum heutigen, schöpferischen lyrischen Schaffen besitzen? Lehrt da an der Hallenser Universität ein heute achtundvierzigjähriger Professor, der einmal eine gute Geschichte der Barockdichtung geschrieben hat, Literatur und fühlt in sich den Beruf, die Entwicklung der deutschen Lyrik seit 1910 darzustellen, zu untersuchen, kritisch zu beleuchten: *Ferd. Joseph Schneider.* Nennt sein Buch: «*Der expressive Mensch und die deutsche Lyrik der Gegenwart*», gibt ihm den Untertitel «Geist und Form moderner Dichtung» (J. B. Metzler Verlag, Stuttgart). Als Wissenschaftler geht er natürlich mit einem ungeheuerlichen Rüstzeug von Begriffen, von Wissen, von Wissenschaftlichkeit an die heutige Lyrik an — um völlig zu scheitern. Weil ihm einfach das fehlt, was alle Aufnahme und alles Nacherleben, Verarbeiten echter Kunst verlangt: Demut, Hingabe, Unterwerfung, Intuition, Selbstaufgabe und Leben in der Kunst, Kraft zum Nachschaffen, Nachfühlen. Schneiders Buch, das natürlich auch manche Einzelbemerkung von Wert bringt, ist im Kern und in der Gesamtheit verfehlt, weil es nur auf Begriffen, auf Erkenntnis, auf schulmäßigem Verstande, auf Überschätzung des Wissenschaftlichen, des Historischen beruht, weil es keine seelische, keine geistige Fundamentierung hat, weil der Verfasser keine Ahnung von dem inneren Wandel des lyrischen Menschen seit dem Naturalismus besitzt. So ist denn ein unglaublicher Wirrwarr entstanden, der dazu in ein so hochmütiges Sprachgewand — die Dichter werden «die Leute» genannt; wo jüdisches Blut festgestellt wird, meldet sich sofort Abneigung; der Weltanschauung der neuen Lyrik in Religiosität, Humanität, Pazifismus, Menschlichkeit wird einfach die Behauptung von äußerlicher Tendenz entgegengesetzt; mit Begriffen wie Dekadenz, Barock usw. wird ein frevelhaftes Spiel, das voller Vorurteile ist, getrieben u. a. m. — in den Dünkel des sonst nur auf historische Objekte losgelassenen Gelehrtentums gehüllt ist, daß man sich erschreckt von dieser Unfähigkeit zu Deutung und Einfühlung abwendet. Nein, so sieht die deutsche Lyrik der Gegenwart wirklich nicht aus. Dies Buch weiß nichts von Hermann Hesse, Wilhelm von Scholz,

den Brüdern Schnack, Jakob Kneip, Lersch, Winckler, Felix Braun, Ernst Bertram, Brecht, Lernet-Holenia, Zuckmayer, Ina Seidel, Ernst Blass, Hasenclever, Armin T. Wegner und vielen, vielen andern; es begnügt sich mit einer willkürlichen Auswahl. Es ist charakteristisch, daß dies Buch aus den Kreisen heutiger Universitätsliteraturwissenschaft kam: ein weiterer Beweis dafür, wie meilenweit die Universitäten vom schöpferischen Geist unserer Epoche entfernt sind.

Denn grade in der Lyrik offenbart sich die starke schöpferische Gewalt der Gegenwartsgeneration am meisten überzeugend und erlebnisgroß. Wenn man das neue Gedichtbuch von *Wilhelm von Scholz* «*Das Jahr*» (im Horenverlag, Berlin, von Georg A. Mathéy besonders schön ausgestattet und auf der Buchgewerbeakademie vorbildlich gedruckt) zur Hand nimmt, erfährt man Zeile für Zeile, Gedicht für Gedicht, aus welch tiefem, wahren Erlebnisgrunde die neue Lyrik aufsteigt: aus einer Allverbundenheit nicht nur im pantheistischen, sondern im Sinne die Individuation auflösender Vergottung. «Ohne Jetzt», zeitlos lebt die «Herzsekunde» im Rätselerleben des Seins. Aus naheliegenden Gründen versagen wir es uns, näher auf den Band einzugehen; aber dies sei, auch auf die Gefahr häßlicher Redensarten hin, doch offen gestanden: dieser Lyrikband Scholzens wird alles überdauern, was heutige Literaturwissenschaft an den Universitäten produziert. Denn hier ist die Seele selbst Melodie geworden, Bild geworden, Vision und Harmonieausstrahlung, hier offenbart sich Gott. Ein Wölfflin, selbst ein großer Gelehrter, sprach einmal aus: Alles, was wir Wissenschaftler tun, ist ein Nichts gegen das kleinste Kunstwerk des schöpferischen Künstlers. Nun: der Vergleich Scholz und F. J. Schneider bestätigt dies Wort, das aus wahrem Dienst an der Kunst erwuchs und aus dem heraus Wölfflin auch ein großer Gelehrter wurde...

Während Schneider von W. von Scholz und seiner seit dem «Spiegel», also seit 1902 anerkannten, in den «Neuen Gedichten» von 1912 und in «den Häusern» von 1924 zur Vollreife erblühten Lyrik nichts weiß, verkennt er *Oskar Loerke* vollkommen. Und doch bringt dieses allzustark im Hintergrund des Zielbewußtsein stehenden Dichters neue Sammlung «*Der längste Tag*» (S. Fischer, Berlin) eine Seelenwelt von unerhörter Fülle an den Tag. Hier ist ein Mensch unmittelbar zu seiner Innerlichkeit heimgekehrt, hat aller Reflexion, allem Verstande Valet gesagt und lebt nur ganz im Unmittelbaren im Wesenhaften der inneren Stimme. Jede Landschaft wird zur Seelen-, zur Urlandschaft; alles menschliche wird zum urmenschlichen, göttlichen; dieser Dichter lebt seelisch völlig im Ungeheuren der Urmächte, der Ewigkeiten, der Unendlichkeiten, der Welten von Jahrmillionen, des Urphänomens an sich. Die letzte Erhabenheit der Natur und Gottes offenbart sich hier mit einer abgrundtiefen Weite und einer gleichnismächtigen Fülle. Hier hat sich ein Dichter in den Mittelpunkt des Seins gestellt: mitten in das ewige Rätsel und läßt uns das wahrhaft Große im Urweltlichen wie im Alltagskleinen erfahren, der Mythos tönt in uns:

«O töne wieder, den Erdengarten zu
künden,
Musik, o wolle nahsein!
Auf staublosen Leidwolken wird er sich
gründen
Und unter den Füßen dasein.»

Lyrik wird hier wieder die volle Einheit jener dionysisch-apollinischen Musik, jener Sphärenharmonie. Des Gottes voll sind diese Dichter; Loerkes «Längster Tag» gehört zu ihren reichsten und bedeutendsten Werken.

Was an neuen Sammlungen zu gleicher Zeit erschien, folgt in einem gewissen Abstand, weil es nicht die fanatische Unmittelbarkeit Loerkes oder von W. v. Scholz besitzt. *Felix Braun* sammelt in einem schönen Bande die Produktion von zwölf Jahren: «*Das innere Leben*» (Inselverlag, Leipzig) hat in der Form noch starke Bindung an die große Sprach- und Verstradition, bildet noch nicht so gänzlich wie Scholz von innen heraus die Gestalt. Im Wesen aber ist dieser Band echt und rein. Die Landschaft ist es, die Brauns Herz mit Wundern der Akkorde ergreift, und das Herz ist es, das das Leben bestimmt. Daraus erwachsen Gedichte der Stille, der Sanftmut, des Seelenadels, kurzum jener menschlichen Reinheit, die Liebe weckt, wärmt, festhält, das Leben verschönt, an das Ideal-Menschliche glauben macht, beglückt. Diese Gedichte sind wie herrlichste Sommer- oder Herbsttage in wundervoller, echt deutscher Landschaft... Neben ihn stellt sich der Schweizer *Robert Faesi* — übrigens ebenfalls ein Universitätsliterarhistoriker, freilich voll innerer Verbindung zur schöpferischen Dichtung unserer Zeit, wie sein Paul Ernst- und sein Rilkebuch beweisen — in einem schmalen Bande «*Der brennende Busch*» (Grethlein & Co., Leipzig) als die männliche Natur: das Kosmische wie der Gott Eros werden hier von der Seele her ins Gehirn gehoben und entfalten nun eine so starke Vergeistigung in leidenschaftlichem Pathos, daß wir von dieser Kraft mit fortgerissen werden. Dabei ist die Sprache, die Form von köstlicher Geschliffenheit und Herbe: es weht adlige Firnenluft durch dies freie, bewegte, reife Buch. Die klare Reife ist es auch, die uns an *Friedrich Kurt Benndorfs* Gedicht «*Lob der Stille*», das vom Pandora-Verlag in Dresden splendid ausgestattet wurde, bindet. Das Gedicht beginnt wie ein großartiger Hymnus: «Ich bin geboren aus der Abendstille — Ein Mütterliches hat mich eingeweiht in die Stillen des Lebens — seit meiner Kinderzeit». Und es wächst aus Leid und Wunden empor zu einem schlicht-unmittelbaren «Lob allem Stillen». In der Stille findet der Dichter die Fülle, Tao, Gott! Grade unsere Zeit, die vom technischen Lärm seelenzerstörend zerrissen wird, müßte diesen Sang in sich erleben, um zu ahnen, was Seele ist. Denn Seele ist nur in der Stille... Nachdem zuerst das Gedicht in geschlossener Folge abgedruckt wird, folgen dann zwölf Schwarzweiß-Zeichnungen von *Friedrich Preuß*, die das Wort zum Bilde, zum erschauten Symbol erheben. Wort und Bild strömen die ergreifende Magie des ewigen Schweigens, in dem Gott sich offenbart, aus. Es ist ein Buch der Versenkung, der Andacht am Altar der Stille entstanden. —

* * *

IST es nicht merkwürdig, daß wir noch immer keine endgültige Darstellung der Geschichte der italienischen Kunst erhalten haben? Diese mächtigen zweihundertundfünfzig Jahre von Giotto bis Michelangelo sind uns wohl noch zu groß, als daß eine Persönlichkeit sie in all ihren Phasen gleichmäßig und umfassend bewältigen kann. Vielleicht hätte der Wiener Gelehrte *Max Dvorák,* der uns allzufrüh, erst sechsundvierzig Jahre alt, entrissen wurde, sie geschaffen. Man konnte es wenigstens nach seinen Vorlesungen annehmen, die jetzt als «*Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance*» von Johs. Wilde und Karl M. Swoboda in zwei Bänden (mit 97 Bildern bei R. Piper & Co., München) herausgegeben werden. Denn Dvorák ging vom geistig-schöpferischen Kern der Italiener aus: er folgte nicht etwa dem wohl heute überwundenen Jakob Burckhardtschen Standpunkt, daß die Renaissance die «Entdekkung der Welt des Menschen» wäre, sondern sah einerseits die unleugbaren, fruchtbaren Zusammenhänge mit dem Mittelalter, das zum Menschentum, zur Weltsicht bereits mehr, als die Wissenschaft der Burckhardt-Zeit annahm, erwachte, und er erblickte den Entwicklungskeim in der geistigen Konzentration, in dem kulturellen Wettstreit der kommunalen Enge jenseits der imperialen Weltpolitik, also in einem bestimmten nach innen zusammengedrängten Menschentum. Der bis jetzt vorliegende erste Band umfaßt die Zeit von Giotto bis Lionardo. Dvorák konzentriert seine Forschung und Darstellung ganz auf die schöpferischen Persönlichkeiten, die ihr Wesen in ihren Werken ausdrückten, gestalteten. Giotto offenbart «das neue Evangelium», dann folgt der Ausbau «der neuen, bis dahin mehr aus dem Empfinden fließenden Kunst zu einer festen Lehre, zu einer bewußten und folgerichtigen Kunst- und Weltanschauung» mit Masaccio, Brunelleschi, Donatello und kleineren Meistern als den «Patres der Renaissance». Nun setzt die Teilung der Aufgabe ein: Uccello übernimmt die Perspektive, Andrea Castagno die statuarischen Probleme, die Gewandung, das Nackte, Benozzo Gozzoli mit Fra Filippo Lippi, Pisanello und Gentile da Fabriano die Schilderung und Dekoration. Donatellos Werke nach 1430 tragen die Entwicklung weiter: durch die Reliefform, durch die Gattamelata-Statue u. a. m. zum Realismus, zur Komposition. Die Florentiner Werkstätten sind jetzt Mittelpunkt der Entwicklung: Verrocchio arbeitet Leonardo vor. Leonardos Wesen und Werk gilt der dritte, glänzendste Teil des Bandes: eingebaut in die gleichzeitige Strömung wird die Gärung, die Reform Erscheinung. Die Künstlerpersönlichkeit, die aus der individuellen Seele heraus psychische Vorgänge gestaltet, wird geboren. Damit sind wir in der Hochrenaissance, in der «neuen» Zeit. Es geht ein großer Atem durch Dvoráks Gestaltung.

Sinngemäß setzt der Band der Propyläen-Kunstgeschichte (Propyläen-Verlag, Berlin), der «*Die Kunst der Hochrenaissance in Italien*» behandelt und *Paul Schubring* zum Verfasser hat, mit Leonardo ein. Das Prinzip dieser Kunstgeschichte, vor allem alle wichtigen Abbildungen in

Farben- und Schwarzweißdruck zu bieten, feiert hier einen Triumph, was bei den Meisterwerken dieser Epoche nicht verwunderlich ist. Die Auswahl ist so vielseitig, die Reproduktionen sind so ausgezeichnet, daß Unübertreffliches geleistet worden ist. Diesen Band wird kein Freund der italienischen Kunst entbehren können. Man kann ihn nur loben. Jede passende Reproduktionstechnik wird verwandt. Malerei, Plastik, Zeichnung, Graphik, Kunstgewerbe, Architektur sind auf vierundfünfzig Tafeln und vierhundertsiebenundsechzig Seitenbildern so ausführlich wie noch in keinem gleichartigen Werke berücksichtigt. Die hundert Seiten umfassende Einleitung Schubrings ist eine meisterhafte Übersicht der Entwicklung mit ausgezeichneten Charakteristiken der Genies. Schubring beginnt mit Leonardo, Michelangelo, Raffael, gibt dann die Raffael-Schule, die Florentiner Maler Siena, Correggio und die Venezianer, um danach die Architektur, die Plastik und das Kunstgewerbe in geschlossenen Abschnitten zu behandeln. Der Schluß legt dann die grundlegende Bedeutung der Renaissance für die moderne Kultur fest.

Neben diese Gesamtdarstellungen treten die Spezialstudien, die Monographien. Ein sehr glücklich gewähltes Thema bearbeitet ebenso glücklich *Fedor Schneider* in «*Rom und der Romgedanke im Mittelalter*» (Drei Masken-Verlag, München). Das Buch, gut illustriert, greift weit über die Kunstgeschichte hinaus und ist doch jedem Kunsthistoriker wie Romfahrer unentbehrlich. Das mittelalterliche Rom enthüllt hier das Fortleben der Antike im geistigen, politischen, kulturellen Leben. Ein bei uns Deutschen recht unbekanntes Bild Roms in der Zeit von 500 bis 900 tut sich auf. Die römisch-byzantinische materielle Kultur, das Fortleben der antiken Religion, das Römerreich und der Reichsgedanke als Grundlagen des italienischen Nationalgefühls, der Romgedanke als Kult der Stadt und ihrer Monumente, die Einflüsse der antiken Bildung, die Bedeutung Cassiodors und Gregors des Großen, der Ausklang antiker Kultur in den Provinzen, die letzte Epoche literarischer Tätigkeit im römischen Kulturkreis, Grammatiker, Romsagen, Graphia, Mirabilien, das heroische Säculum des Romgedankens, die Verschmelzung des Romgedankens mit dem italienischen Nationalgefühl bis Cola di Rienzo werden uns hier auf eine so fesselnde Weise nahegebracht, daß dies geistvolle, kenntnisreiche, auf breiten Forschungen beruhende Werk unsere ganze Liebe, unser stetiges Studium verdient. Wir haben lange kein so lebendiges, fruchtbares, neue Einsichten eröffnendes Buch über Rom, über Italien erhalten.

Noch spezieller gefaßt ist *Hans Heß'* Studie «*Die Naturanschauung der Renaissance in Italien* (B. G. Teubner, Leipzig). Das Problem des Renaissancenaturalismus spielt in der Forschung ja eine große Rolle Hier werden alle Ergebnisse zusammengefaßt und zwar vom Standpunkt der Gesamtkultur aus, wobei Heß die Naturanschauung der Renaissance nicht am Gegenwartsideal mißt. Von der Gotik geht die Entwicklung zum Barock. Heß betrachtet sowohl die Malerei wie auch die Philosophie und die Dichtung vom Ende des 13. bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts. Seine sorgsame Untersuchung eröffnet

neue Einsichten in das organische Wesen der Renaissance. —

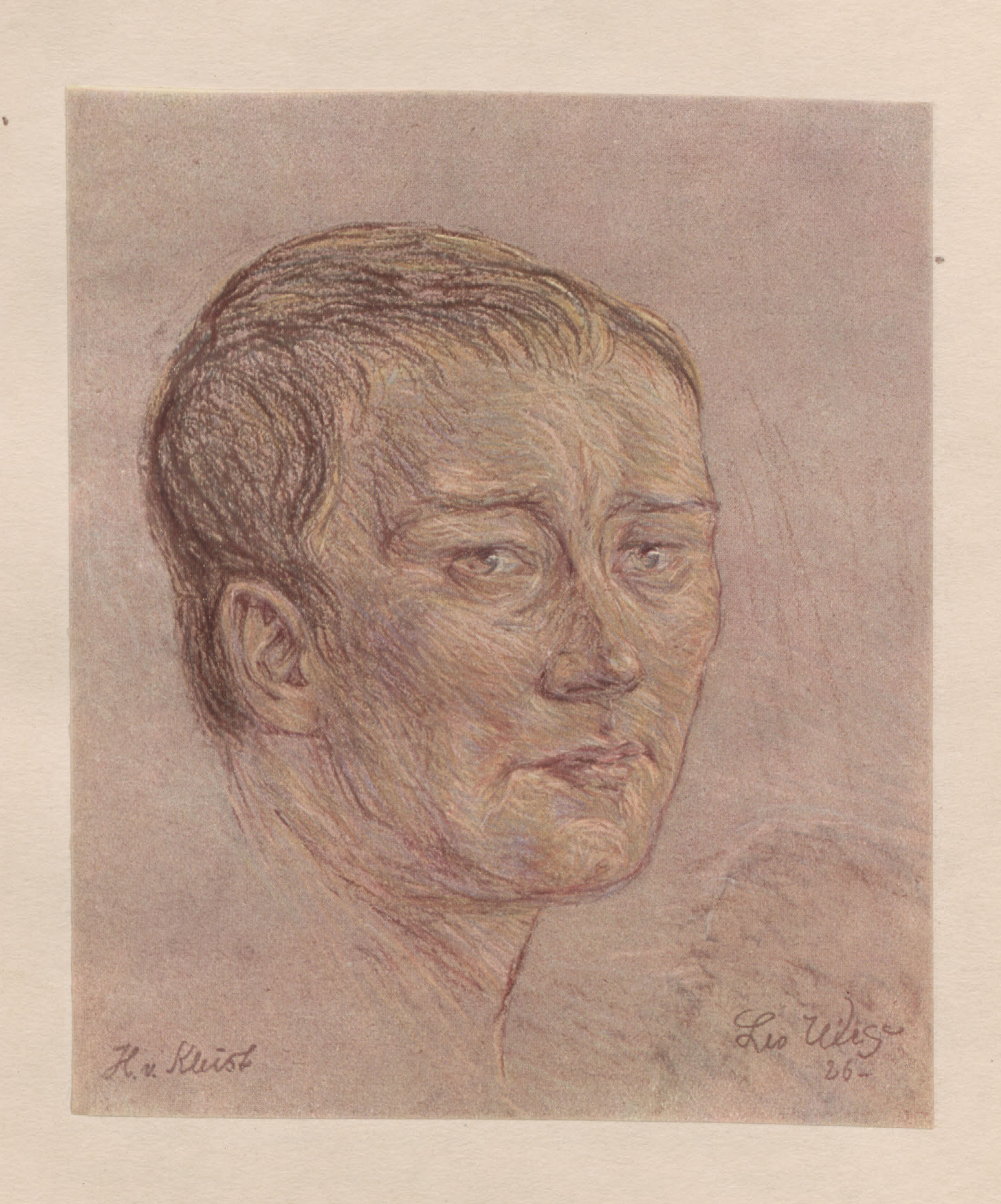
Gegenüber den Vorkriegszeiten sind die Monographien über einzelne Künstler auffallend stark zurückgetreten. Die geistige Durchdringung schiebt das Historisch-Biographische in den Hintergrund. Wenn allerdings die bekannten «Klassiker der Kunst» der Deutschen Verlagsanstalt in Stuttgart seltener erscheinen, so hat dies wohl auch wirtschaftliche Gründe: Bearbeitung und Herstellung und Absatz der Bände differieren gewiß stärker, als für die Sache gut ist. Als neuester, 34. Band erschien soeben *Signorelli* in zweihundertunddreißig Abbildungen. *Luitpold Dussler* hat das Opus des Cortonesen annähernd vollständig beigebracht, chronologisch und kritisch gesichtet; er mußte dabei auf Robert Vischers fünfzig Jahre alte Publikation zurückgreifen. Die neunundvierzig Seiten lange Einleitung bietet Biographie und Würdigung nach dem Stande heutiger Forschung. Signorellis Werke in der Sixtinischen Kapelle werden in dankenswerter Weise in vielen Detailaufnahmen reproduziert. Die Schulbilder und zweifelhaften Bilder werden in großer Zahl beigefügt. Anmerkungen mit Register geben die Einzelheiten in gewohnter Zuverlässigkeit.

Außer Signorelli erhielt nur Raffael und sein Kreis noch monographische Arbeiten. Raffaels Lehrer *Perugino* ward schon vor Jahren in den Velhagen & Klasingschen Monographien von *Fritz Knapp* behandelt; der Band erfuhr jetzt eine neue Auflage. Man kennt die umsichtige Verarbeitung dieser Bände, die durch überaus reiche Illustration unterstützt wird. Alles wissenswerte wird gut vermittelt. Auf stärkeres Herausarbeiten geistiger Ergebnisse ist die *Raffael*-Biographie von *Wilhelm Stein*, der aus dem Kreise der Blätter für die Kunst stammt, (Georg Bondi Verlag, Berlin) angelegt. Hier ist einmal mit zwingendem Können der übliche wissenschaftliche Stil verlassen, die Darstellung des Lebens, des Schaffens, der Entwicklung erhebt sich zu einer erzählenden Gestaltung von wundervoller Anschaulichkeit, Belebtheit. Es wird möglich, Raffaels Wesen und Weg durchs Wort zu erleben. Man möchte wünschen, daß die professionelle Kunstgeschichte von dieser Erzählerart profitiert, denn sie ermöglicht natürlich volle Anwendung der Intuition, sie dringt in das Innere des Genies vor. So ist dies Buch ungewöhnlich wertvoll. — Ergänzend tritt *Moritz Stübels* Spezialstudie nach alten, bisher unbekannten Quellen «*Raffaels sixtinische Madonna*» (mit fünf Tafeln, Lehmannsche Verlagsbuchhandlung, Dresden) daneben. Stübel verfolgt den Weg der Sixtinischen Madonna von Italien nach Dresden. Die Akten über den Ankauf der Sixtina werden ausgeforscht. Im Februar 1754 war das Bild in Dresden. Dann schildert Stübel die Schicksale der Sixtina in Dresden. Untersuchungen über die Vorbilder auf dem Gemälde schließen sich an; Julius II. und die Herzogin von Urbino werden als wahrscheinliche Porträtvorlagen gefunden. Ebenso interessant sind die Untersuchungen über die Zutaten und Veränderungen. Aus der gleichen Kunsthistorischen Schule ging auch *Hermann Grimms* «*Leben Raphaels*» hervor: Vasari-Studien und die Berliner Vorlesungen liegen zu-

grunde. Die seit 1896 unveränderte Ausgabe, die Reinhold Steig später betreute, wurde soeben vom Cottaschen Verlage, Stuttgart, in sechster Auflage mit acht Bildern neugedruckt. Das bewährte Werk braucht kein Wort der Empfehlung mehr. — Eine Frucht der Renaissance war das Barock, zu dessen Hauptmeistern *Lorenzo Bernini* zählt. Seine Zeit, sein Leben, sein Werk behandelt *Max Boehn* als kenntnisreicher Kulturhistoriker und fesselnder Schriftsteller in Velhagen & Klasings bekannten Künstlermonographien zuverlässig. 78 Bilder vermitteln Berninis Werk sehr gut.

Jede tiefere Versenkung in das Studium der italienischen Kunst erfordert auch die genauere Kenntnis der Geschichte Italiens. Unter den monumentalen Werken steht hier an erster Stelle «*Die Geschichte der Päpste seit dem Ausgange des Mittelalters*», die *Ludwig Frhr. von Pastor* unter Benutzung des päpstlichen Geheimarchivs und vieler anderer Archive seit 1886 herausgibt. Der soeben erschienene zwölfte Band (bei Herder & Co., Freiburg i. Br.) behandelt Leo XI. und Paul V., also die Zeit von 1605 bis 1621. Paul V., aus der Familie Borghese, ist berühmt als Vollender der Peterskirche. Der Beginn des Dreißigjährigen Krieges fällt in sein Pontifikat. Pastor hat seine Darstellung mit gewohnter Meisterschaft bewältigt. Der weltlichen Kultur der Renaissance dient die bekannte Sammlung «*Das Zeitalter der Renaissance*» des Verlages Eugen Diederichs in Jena. Sie ward jetzt um zwei wertvolle Bände vermehrt. *Alfred Doren* schenkte uns *Allesandra Macingli negli Strozzi's Briefe* erstmalig deutsch. Die Kultur von Florenz im 15. Jahrhundert, die Medicis und ihre Gegner leben in den Briefen der Patrizierfrau, die nach Verbannung ihres Gatten Matteo Strozzi ihre Söhne in Florenz auferzieht und das Familienvermögen verwaltet; ihre Persönlichkeit offenbart sich mit mütterlicher Menschlichkeit. *Eugen Wolf* gibt *Christoforo Landinos* «*Camaldolensische Gespräche*» heraus: Landino, der Lehrer Lorenzo Medicis, lebte als Gelehrter, als Humanist in Florenz; seine Dialoge spiegeln Gespräche zwischen den großen Medici, Leone Battista Alberti, Pico della Mirandola u. a. im Klostergarten von Camaldoli wieder. Das geistige Florenz des Quattrocento zeigt hier seinen Weg von Aristoteles und der Scholastik zu Plato. Ergänzend tritt dazu *Karl Markgraf von Montoriolas* Sammlung und Übersetzung von «*Briefen des Mediceerkreises* aus Marsilio Ficinos Epistolarium» (mit acht Bildern bei Axel Junker, Berlin); Markgraf von Montoriolas umfangreiche Einleitung ist ein ausgezeichnetes Bild des Mediceerhofes und seiner platonischen Akademie; Marsilio Ficinos Briefe bieten die Weltanschauung dieses Kreises; sie sind unentbehrlich jedem, der das Mediceerflorenz mehr als nur oberflächlich kennen will. —

* * *


H. v. Kleist



DAS THEATER ALS FEST

VON WILHELM VON SCHOLZ

INMITTEN dieser festlichen Aufführungen, die um die Höhezeit des Sommers, fern den winterlichen Großstadttheatern, für eine Zuschauerschar aus vielen Gegenden Deutschlands und nicht nur Deutschlands, hier in der alten Residenz der deutschen Romantik Heidelberg gegeben werden; die nicht nur, wie die winterlichen Aufführungen, ein paar Abendstunden, sondern die ganzen Tagen ihre Weihe und ihr von der Kunst beschwingtes Gefühl, ihre Stimmung geben; inmitten dieses für ein paar schöne Wochen entstehenden und dann wieder sich zerstreuenden Theaters als Fest — hier liegt es besonders nahe, einmal zu prüfen, ob ein solches sommerliches, auf den Besuch der vielen Ferienreisenden rechnendes festliches Theater nur, wie es zuerst scheinen könnte, ein mit Schloßbeleuchtungen, Feuerwerken und Wasserfesten gleichstehendes Mittel zur Unterhaltung und Anlockung der Fremden ist, oder ob hier nicht unbewußt etwas viel Wichtigeres geschieht: ob hier nicht vielleicht das Drama und das Theater, das in den großstädtischen Wintern verbraucht und krank geworden ist, wie die Menschen, in sommerlichen Ferien und der Natur Erholung, Kräftigung, Gesundung findet. —

Versetzen Sie sich in einen Theaterwinter Berlins oder auch Frankfurts, Münchens, Dresdens und vergleichen Sie dann die Eindrücke und Erlebnisse, die Anregungen und Erregungen, die Ihnen heute ein solcher Theaterwinter erweckt, mit denen in früheren Jahrzehnten, mit denen in Ihrer Jugendzeit, in der zwar auch der Mensch selbst empfänglicher ist, in der aber vor allem, als eine Nachwirkung der klassischen Zeit unserer Dichtung und unserer Bühne, die Forderung der Dichtung an das Theater gestellt wurde, in der noch eine Staffelung vom breiten Tal des Vielen zu den einsamen steilen Gipfeln des Hohen und Großen herrschte und neben den wenigen bedeutenden Werken eines Jahrzehntes, die uns bleibend, wiederkehrend bereicherten, das Mißlungene, Gleichgültige, Mittelmäßige versank. Gliederung, Übersichtlichkeit, Ordnung herrschte. Es gab nur wenige bedeutende, durchaus künstlerische Theater, an denen

gespielt zu werden schon ein beträchtliches dichterisches Können oder bereits erworbene Anerkennung der Öffentlichkeit voraussetzte, an denen der ehrfürchtige junge Dramatiker mit seinem Werk zwischen den Werken der Großen, die den Spielplan beherrschten, zwischen Goethes, Shakespeares, Schillers, Kleists Dramen erscheinen durfte. An diesen Meistern wurde er unwillkürlich gemessen, neben ihnen mußte er wenigstens ein kleines Lebensrecht beweisen. Dichtung war die Seele des Theaters und Schauspielkunst insoweit, als sie der Dichung diente, ihr sich unterzuordnen, sie auszudrücken und für das Auge zu gestalten wußte.

Sehen Sie einen jetzigen Theaterwinter an! Da finden Sie statt der wenigen eine sehr große Zahl von Bühnen; da finden Sie statt des Dichters den — einheimischen und mehr noch den übersetzten! — Theaterschriftsteller, der sein Publikum nicht mit innerlicher dichterischer Dramatik ergreift, sondern mit geschickter Behandlung überraschender oder zeitgemäß sensationeller Stoffe. Einen Mann, der nicht wie der alte heute fast komisch gewordene Bühnendichter sein Werk so rund ausgestaltet und bis ins Innerste durchlebt, daß es auch, wenn man es nur liest, zu voller Farbigkeit, Lebendigkeit, Gestaltung und erschütternden Wirkung aufglüht — sondern der der Hilfe des Theaters im allerweitesten Sinne, der der technischen Hilfe und der Hilfe der Schauspielkunst zugleich bedarf, um überhaupt nur dazusein. Er braucht nicht, wie der alte Bühnendichter, ein oder zwei Jahre, um in innerem Erleben, organischem Wachsen, im langsamen Sichverwandeln in seine Gestalten ein neues Stück höherer Wirklichkeit, innerlicher geistiger Wirklichkeit, bleibend in die äußere Wirklichkeit zu drängen, sondern wirft rasch mit dem geschickten schnellen Intellekt, der sich statt am Ewigen an der Zeit, ja an der Zeitung gebildet hat, in ein paar Monaten ein neues dialogisiertes Feuilleton hin, in dem die Menschen durch ihre soziale Stellung, ihren Anzug und das fast überall gleiche Maß an zynischer Ungetäuschtheit über ein nur materiell begriffenes Leben oder, wenn sie von Gefühl, Idealität, Illusion erfüllt sind, durch Dummheit charakterisiert werden.

Es ist selbstverständlich, daß die Aufgabe der Schauspielkunst diesen, einheimischen und — das muß immer wiederholt werden! — mehr noch übersetzten dialogisierten Feuilletons gegenüber eine ganz andere wurde,

als sie früher den Dichtungen gegenüber war. Aus der Dienerin wurde die Herrin, die den Schauspieler natürlich in höchstem Maße reizende Aufgabe: die auf ihn entfallenden Repliken der intellektuellen, mit bekannten Zeiterscheinungen und Zeitgedanken spielenden Dialoge, aus seinen Erfahrungen, Kenntnissen, Beobachtungen allein mit Blut und Leben zu füllen, nicht eine Figur aus dem Geiste eines Dichters zu erschauen und dienend nachzuzeichnen, die als Vision eindeutig bestimmt, klar und plastisch in der geistigen Welt existiert, sondern eine mögliche Figur zu finden, mit Beobachtungen möglichst realistisch und lebenswahr frei auszugestalten, auf die das, was die Figur zu sagen hat, dann einigermaßen paßt; deren Bestes aber darüber hinaus ganz Leistung des Schauspielers ist.

Die Freude des Schauspielers an solchen Stücken, in denen er über dem Autor die erste Person wird, wäre auch dann begreiflich, wenn er nicht gerade durch den Film, der überhaupt das Seine zur Entstehung des zeitbeherrschenden rein schriftstellerischen Theaterstücks beigetragen hat, noch besonders zu dieser Art des Schaffens-aus-dem-Nichts herangebildet worden wäre. — So konnte sich die Zahl der Stücke jedes Winters ins Unendliche mehren, deren Erfolg im wesentlichen durch die schauspielerische Leistung entschieden wird, unter denen die künstlerischen Erfolge auf Grund der Dichtung zwar noch nicht ganz verschwunden, aber doch eigentlich zu einer Unwirklichkeit, zu einem Gespenst wurden, das lächerlich ist neben den einzig in unserer Zeit entscheidenden materiellen Erfolgen, den Kassenerfolgen, den Serien Hunderter von Aufführungen. Deren glückliche Väter gelten heute vor allem als die gefeierten Dramatiker. Mehr noch als je früher in unserem Theaterleben triumphiert die Zeit über die Ewigkeit, stellt sich die Saison vor das Jahrhundert — stellt sich so bedrohlich vor das Jahrhundert, daß furchtsame Freunde des Schönen schon unter dem Gedanken leiden, die Saisons würden noch mit ihrer rasch wechselnden, fortwährend nachdrängenden Reihe bald das Jahrhundert überhaupt verdecken und so hinter sich verbergen, daß es nie mehr in die Erscheinung tritt; auch nicht nach Ablauf seiner Wartezeit, wenn es gültig geworden ist, sich durch die lärmende Sensation der dann herrschenden Saison wird durchdrängen können.

Daß ich — obwohl ich natürlich um der Deutlichkeit willen die Erschei-

nungen kräftig umreißen, das Schwarz und Weiß aus zerstreuten Flecken zu sinnfälligen, einander gegenüberstehenden Licht- und Schattenmassen zusammenfassen muß — nicht übertreibe, können Sie daran erkennen, daß die Klassiker, der eiserne Bestand und der eherne gültige Maßstab unseres Theaters, in Saisonsensationen verwandelt werden müssen, um neben den Schriftstellerwerken der Epoche geduldet und zu Kassenerfolgen gemacht werden zu können. «Hamlet» oder «Räuber» im heutigen Kostüm, «Faust» auf expressionistischer Bühne, ein Shakespearesches Lustspiel mit Blick in die Garderoben, in denen sich die Schauspieler anziehen, und ähnliches: da haben Sie die Klassikeraufführungen, von denen noch gesprochen wird.

Sie finden die Spiegelung dieser hier dargelegten Erscheinungen in dem immer mehr schwindenden Interesse der Besten unseres Volkes am Theater, das in seiner Breite ganz gewiß nicht mehr eine geistige Angelegenheit ist, sondern eine abendliche Unterhaltung, die sich nach Möglichkeit dem großen Konkurrenten Film und den kleineren Konkurrenten Varieté, Modenschau, Tanzdiele in den Wirkungen anzugleichen sucht, um überhaupt bestehen zu können. Mit Neid sieht das Theater zu den Boxkämpfen mit ihren Tausenden von Zuschauern und den Ehrungen der Kanaldurchschwimmer, der Schnellschwimmer, der Ozeanflieger hinüber, welche Hauptstädte und Staatsoberhäupter, als wären sie die berufenen Verwalter des Eintagruhms, den alles Geistige in Schatten stellenden Sportsleuten in weitgehender Bereitwilligkeit gewähren. Das Theater sehnt sich allen Ernstes danach, dasselbe Publikum der Boxkämpfe und Sechstagerennen an sich zu ziehen, in seiner Breite zu jeder Niveausenkung bereit, wenn sie nur den nötigen Kassenerfolg verspricht.

Ich sage dies nicht, um irgend jemandem einen Vorwurf zu machen, sondern durchaus in dem Gefühl, daß hier große, schwer überwindliche Mächte unserer Situation, unserer Verarmung und geistigen Verelendung, am Werke sind, das Schöne zu verderben und dem Gemeinen einen breiten Sieg zu sichern. Für den einzelnen Theaterleiter stellt sich all dies einfach als Existenzkampf dar, als der vielleicht schwerste Existenzkampf, den er je gekämpft hat und der ihm nur die Wahl zu lassen scheint zwischen raschem bedingungslosem Erdrosseltwerden und Ersticken oder dem gewissenlosen Opfern vor den niedrigen erbärmlichen Götzen der Zeit. Ich

kenne manchen Theaterleiter, der immer wieder versuchte, das dichterische Kunstwerk wenigstens nicht ganz auszuschalten, und der doch immer wieder unterlag, immer wieder den Mut verlor, bis schließlich der erst in ihm vorhandene, aus der einstigen Tradition stammende, Trieb zum Hohen ganz erloschen sein wird. Gewiß können die staatlich unterstützten Landestheater oder die größeren Stadttheater, bei denen der Unterschied zwischen Erfolg und Nichterfolg nicht so außerordentlich groß ist, wie bei den großstädtischen Bühnen, ein wenig mehr der Dichtung dienen. Aber ihr Einfluß auf das Allgemeine ist gering, sie müssen den das Publikum und den Erfolg bestimmenden Zentralbühnen doch mehr oder weniger willenlos folgen und geben ein nicht viel verändertes Abbild der Hauptstadt. Der Stil, die Mode, der Spielplan wird von dort bestimmt; der mit seinen entscheidenden erfolgreichen Leistungen gleichmäßig überall hindringende Film übt überall den gleichen hauptstädtischen Einfluß auf das allgemeine Bild.

Schon vor dem Kriege, als dieser Zustand begann, hat man Abhilfe dagegen zu schaffen gesucht und eben staatlich unterstützte Bühnen zu einem Gegengewicht gegen das Zeittheater des größten Publikums machen wollen. Es sind auch einige künstlerische Erfolge so errungen worden; aber nur vorübergehend; stets nur während der Amtsdauer einzelner starker Persönlichkeiten, Theaterleiter, Regisseure, Dramaturgen. Von den Städten aus, in denen sie wirkten, mit dem geringeren Schauspielermaterial, dem geringeren für die Fragen der Kunst nicht leidenschaftlich eingestellten oder verständnisarmen Publikum konnten sie wenig eingreifen. Sie konnten sich gewissermaßen nur im Rückzugsgefecht eine Zeitlang halten. Was sie nicht endgültig befriedigte: denn starke schöpferische Persönlichkeiten drängen von selbst an die Stellen, von wo aus jeder Schlag tausend Verbindungen schlägt: zum Mittelpunkt! Der Dramatiker wie der bedeutende Bühnenleiter will auf der Kanzel stehen, von wo sein Wort in alle Fernen dringt und sich nicht freiwillig darauf beschränken, einem kleinen unentscheidenden Kreise gute Kunst vorzuspielen. Er würde sich absterbend fühlen und sähe seine Arbeit sich ins Wesenlose verflüchtigen. Es drängt ihn, den Kampf mit seiner Zeit da aufzunehmen, wo er allein entschieden werden kann, und lieber unterzugehen, als sich mit der Täuschung, die alte Kunst sei noch lebendig, ein Zeitlang bescheiden das Leben zu fristen.

Der dramatische Dichter, der sich nicht abdrängen lassen will, hat also nur den einen Weg: vermummt und in der Maske des geschickten zeitgenössischen Bühnenschriftstellers sich unter die Schar der anderen zu mischen und zu versuchen, ob er nicht in der Maske der Dichtung, seiner Dichtung, einen Platz erringen kann; ein Stück Ewigkeit einsprengen kann in die Zeit. Künftige werden entscheiden, ob die Dichter unserer Epoche, die so tun, einst dieses Zeitalter eines technisch glanzvollen, mit größten Verstandeskräften Seele und Schicksal überwältigenden allgemeinen Niederganges sieggekrönt überdauert haben.

Aber ich sehe noch ein anderes Heilmittel, das nicht in den Händen der Dichter liegt, sondern in den Händen derer, die die Zeitlage erkannt haben, die Unternehmungsgeist, praktische Klugheit und die nötigen Mittel haben, ein Gegengewicht gegen das Schriftstellertheater zu schaffen und durch die Art der Unternehmung schon ein wenig von dem alten dichterisch-künstlerischen Geist zu beschwören, aus dem das klassische Theater hervorging. So lächerlich und unmöglich es ist, wenn einzelne kleinere ständige Bühnen im Reiche mit ihren geringeren Mitteln und ihrem unentscheidenden Publikum glauben, ein Gegengewicht gegen die wenigen führenden Städte, vor allem gegen die Hauptstadt, sein zu können, so ist eine Unterstützung des durch den Geschmack des kassebeherrschenden Massenpublikums gefährdeten, von den wertvollen Minderheiten auch dort vertretenen dichterisch-künstlerischen Dramas und Spiels sehr wohl möglich, wenn von klugen und kunstverständigen Männern für kürzere Zeiten festliche Bühnen geschaffen werden, die naturgemäß etwas ganz anderes sind als die Provinzbühnen.

Zunächst sind ihnen schon dadurch, daß sie ihre weltbedeutenden Bretter in der Ferienzeit aufschlagen, sowohl hinter wie vor der Rampe, große Möglichkeiten gegeben, etwas ganz anderes zu sein als die winterlichen Provinzbühnen. Mit Freude folgen dem Ruf zur Mitarbeit an solchen Festaufführungen die allerersten Kräfte, sowohl Spielleiter wie Darsteller, und eine hohe Qualität der Aufführungen läßt sich gewinnen. Mit Freude aber folgt in den Sommermonaten auch das entscheidende Publikum dem Rufe zu solchen Festspielen an bedeutsame und schöne Orte des Vaterlandes und gibt den Aufführungen und ihrer Wirkung den Rang von

Theater-Ereignissen wie in den großen Städten. Befreit von der Hetze des Tages in der Vieltheaterstadt kommt zu solchen Festaufführungen die entscheidende dramatische Kritik, die gern einmal in schöner Umgebung und in der ruhigen Gesammeltheit von Erholungswochen ihren Beruf ausübt. Und es ist zu hoffen, daß außer den hauptstädtischen Zuschauern, die ihre Reise hierher führt, auch mancher der Verstehenden, Einsamen aus den vielen kleinen Städten des Landes kommen wird — mancher der Verstehenden, die zu Hause eine überstimmte, neben den Spießbürgern verschwindende Minorität sind, aber, nimmt man sie zusammen, doch geradezu die geistig-künstlerische Vertretung des ganzen Landes sind. So können die sommerlichen Festaufführungen — für alles Gunst der Umstände vorausgesetzt! — sowohl durch die Künstler wie durch die Art der Zuschauermenge, die Bedeutsamkeit erringen, die sonst nur das hauptstädtische Theater hat und, wirtschaftlich freier als dieses, ausgesprochener nach der dichterischen Seite sich betonen, als es dem durchschnittlichen Theater möglich ist.

Das winterliche Theater empfängt ja sein Publikum auch in einer ganz anderen Seelenverfassung als das Festspiel. Die von anstrengender Tagesarbeit eines durch schwierige Zeitumstände noch erschwerten Berufes ermüdeten und abgespannten Besucher der städtischen Abendaufführungen können in der kurzen Stunde, in der sie den Arbeitsrock mit dem Abendanzug tauschen und ihr Essen nehmen, die Seele nicht so frisch machen, so völlig umstellen, daß sie noch Genuß hätten, die vielfältigen künstlerischen Erregungen durch sich hingehen zu lassen und in ihnen erschüttert zu schwingen. Sie können im Zustand abendlicher Ermüdung wohl sich einer Spannung oder einer guten Laune überlassen, aber nicht mehr mitdenken und noch weniger, weil es viel angreifender ist, mitfühlen. Nicht der vielfältig schillernde, alle ethischen Gefühle als Richter aufrufende, alle Aufmerksamkeit beanspruchende ethische Konflikt des dichterischen Dramas und der Tragödie, der wie eine symphonische Musik seine ewigen Motive verflicht, lockt sie deshalb; sondern am meisten naturgemäß der allereinfachste Konflikt noch jenseits des Theaters, der Konflikt, in dem einer den andern verprügelt, wo einer schließlich am Boden liegt oder beträchtlich mehr abbesehen hat als der Gegner: der Boxkampf.—

Ganz anders ist der sommerliche Zuschauer eingestellt, der von seinem Berufe aussetzt, ohne Hast den Tag behaglich in der Natur verbringt, sich für Mahlzeiten und Spaziergänge Zeit gönnt, in dem während dieser Ausspannung die Menschenwürde, das wiederentdeckte Gefühl, das Bewußtsein, daß es noch anderes gibt, als nur Geld und materielle Güter, allmählich zurückgekehrt ist, den in der Ruhe der Rasttage wieder Gedanken an das Lebensganze, vielleicht an Gott, an den Tod, an Glück, Liebe, Schicksal überkommen; der aus der Zivilisation allmählich wieder ein wenig in die Kultur eintaucht. Er würde die Fadheit der Schriftstellerarbeiten, die ihn ein paar Abendstunden anstrengungslos beschäftigten, hier sofort mit Widerwillen auf der Zunge spüren. Er verlangt jetzt nach den Erregungen, denen er in der Stadt auswich, die eben mit dem Rauschen der Bäume, mit Sonne auf Wiesen und Fluß, mit den kühlen stillen sternenreichen Nächten besser zusammenstimmen, als mit dem Lärm der rollenden Straßenbahnen, den Autohupen und den immer gleichmäßig grell beleuchteten Stadtstraßen.

Wenn wir von diesen natürlichen Gegebenheiten des Zuschauers ausgehen, erkennen wir, daß sie allergünstigste Vorbedingungen für das Gelingen künstlerisch-dichterischer Aufführungen sind. Zusammen mit der Bedeutsamkeit, dem Weithingesehenwerden, das solchen Aufführungen eignet, kann dann sehr wohl eine Einwirkung auf das ständige Theater im Sinne eines Wiederlebendigwerdens des dichterischen Dramas geschehen.

Aber mit dem, was ich rein realistisch und psychologisch über die veränderte Einstellung des Zuschauers zu einer sommerlichen festlichen Aufführung sagte, ist die Sache keineswegs schon erschöpft. Wir alle wissen, daß das Stärkste und Bestimmendste in uns die uralten Gefühle und Leidenschaften sind, die, ungehemmter und sichtbarer als bei uns, schon unsere Vorväter und Ahnen beseelten. Wir wissen, daß überall da, wo etwas von dem stärkeren, naiveren, unmittelbareren Leben der frühen Zeiten durch unsere Konvention und die Zwänge eines materiell-wirtschaftlichen, ganz äußerlich eingestellten Berufs- und Erwerbslebens hindurchbricht, unsere Anteilnahme und unser Gefühl viel heftiger erregt wird, erregt werden muß, als das je in unserem gleichgültigen Alltag geschehen kann. Nun, meine verehrten Anwesenden: das Fest ist etwas aus dem allerfrühesten Leben der Menschheit! Das Fest war einst mit allem

Schönen und Grausigen, mit Gott und dem Teufel verbunden. Das Fest der menschheitlichen Vorfahren war religiöser Kult so gut wie wollüstige Taumel; war von Rausch und Tod erfüllt; war sowohl Musik wie Tanz, wie Dichtung. Im urtümlichen Fest, wie in einem weltbildenden Chaos, brodelten alle Elemente der Seele, die, als sie sich in Jahrhunderten, vielleicht Jahrtausenden, mehr und mehr klärten, das gewaltige Spiegelbild jener ungebändigten Ahnenleidenschaften, das Spiegelbild jener kämpfenden Götter und Titanen aus sich hervorgehen ließen: das Drama, die Tragödie.

Dies ist wohl die stärkste Gefühlswelle, die uns überzittert, wenn wir einmal das Theater als Fest erleben, daß wir damit, ohne es zu wissen oder es uns klarzumachen, in das Urtum dieser Kunst zurücktauchen, in seine Geburt und sein Werden und damit in sein Wesen. Wir brauchen es wirklich nicht zu wissen, aber wir fühlen es im Schlagen unseres Herzens, in der wachsenden Erregung aller unserer Sinne, daß sich bei einer Aufführung als Fest ein Uraltes, einst Heiliges, wiederholt, das uns mit der Gewalt des Sturmes packt. In unserer Seele, die in ewigen Kammern, auch wenn wir keinen Schlüssel zu ihnen haben, die Erinnerungen durch die Reihen der Väter zurück bis in allerfrüheste Zeiten bewahrt, wird bei einer festlichen Aufführung eine Fülle des Gefühls lebendig, wie sie uns keine durchschnittliche Unterhaltungsaufführung je zu geben vermag. Das dunkle, wie ein Trieb uns führende Bewußtsein ist da, daß der Held einer Tragödie, der seinen Gegnern und dem Schicksal erliegt, nichts anderes ist, als der einst den Göttern zur Sühne auf dem Altar geschlachtete Mensch, an dessen Stelle dann das Opfertier trat, aber der als der umkämpfte Schatten des Tragödienhelden doch fortlebt, zu unserer tiefsten Erschütterung. Wir fühlen, ohne es zu wissen, in jedem dichterischen Wort und Klang einer festlichen Aufführung das Nachhallen kultischen Chorgesanges, der das Opfer umkreiste, der, wie eine Schar dunkler schwingenrauschender Vögel über den kämpfenden Gestalten schwebte oder, wenn Sie wollen, wie emporgehobene leuchtende Sinnfackeln sie bestrahlte.

In für uns frühen, der vorangegangenen Entwickelung nach sicher schon späten, Zeiten formte sich das Theater als Fest zu seiner höchsten leuchtendsten Blüte, in der Zeit der griechischen Tragiker. Und hier, wo die Tragödie in ihrem nie übertroffenen Meisterwerk, dem König Oedipus,

gleichzeitig ihren Gipfel erstieg und in alle späteren Kulturzeiten, in alle später die Kultur tragenden Nationen ausstrahlte, müssen wir feststellen, daß das Theater als Fest die letzte noch erkennbare, also die Ausgangsform all unserer ernsten Dramatik ist. Wir können freilich auch bei der feierlichsten Aufführung, die wir Heutigen bereiten, uns nicht mehr vorstellen, welches Maß an Festlichkeit, geradezu religiöser Inbrunst, eine griechische Tragödienaufführung hatte als höchste Krönung der Wettspiele, an denen Abgesandte aller Stämme Griechenlands, viele Tausende von Menschen teilnahmen. Tausende von Menschen jenes glücklichen Volkes, das, wenn es den Diskuswerfern, den Ringern, den Schnelläufern und Wagenlenkern zugeschaut; wenn es die in Schönheit ringende Kraft der Jugend gefeiert hatte, noch nicht zufrieden war, sondern sich dann für das Höchste sammelte, für die Tragödie seiner großen über alles Niedere hinausgereiften, mit dem Scheitel an die Sohle der Götter rührenden Dichter. Ein Atem jener festlich-göttlichen Gewalt des Theaters weht uns an, wenn wir die großen Verse hören, mit denen Schiller in den «Kranichen des Ibykus» das Auftreten des Chores schildert: — als ob die Gottheit nahe wär.

Immer wieder finden Sie in Höhezeiten des Theaters den irgendwie festlichen Charakter der wichtigsten Aufführungen betont. In den kirchlichen Passions- und Weihnachtsspielen des Mittelalters, in den höfischen Aufführungen des spanischen und des französischen Theaters zu den Zeiten ihrer Klassiker, des Calderon hier, der Corneille, Racine, Molière dort; und sicherlich hat auch das englische Theater zu Shakespeares Zeiten festliche Zeichen getragen, wenn sich in ihm auch das höfische Fest mit dem Volksfest sichtlich mischte. Hier erkennen Sie nun, daß nicht nur die große Tragödie auf feierlichen Ursprung zurückgeht, sondern daß auch die Komödie, das Lustspiel, ihren Ursprung in Festen gehabt hat. Eben im Volksfest! Die fahrenden Bänkelsänger und Gaukler schlugen an den Messen, den großen Märkten, wo das niedere Volk zusammenströmte, aß, trank und sich gütlich tat, ihre bretternen Bühnen auf und spielten in den schon freudig erregten Jahrmarktstrubel hinein ihre lustigen Szenen, die Verspottung der Tölpel waren oder des grämlichen Alters, der Hahnreihe, des bösen Eheweibes oder des geprellten Geizigen.

Gewiß, die Festlichkeiten des spanischen oder französischen Hofes —

bei denen etwa Calderon oder Molière mit lächelnder Ehrerbietung ihrem Souverän huldigten — die kirchlichen Festlichkeiten mit den oft innig gedichteten kindhaften Weihnachtsspielen und weniger gut gezimmerten Passionen, deren Vorzüge wie Schwächen uns heute noch Oberammergau zeigt, und die Volksfeste mit den derben Prügelspäßen des Hans Wurst oder des Pickelherings sind etwas ganz Anderes, viel Geringeres als die religiös durchglühten antiken Menschheitsfeste, in denen die Tragödie geboren wurde und zum Gipfel schritt; in denen nach Schillers Wort «die Gottheit nahe war». Aber gemeinsam mit den griechischen Theaterfesten haben die anderen doch dies: auch hier ist der Festcharakter insoweit bestimmend, daß die Zuschauer nicht in Alltäglichkeit und nüchterner Berufsstimmung das Drama auf sich wirken lassen, sondern ihm in festlicher Aufgeschlossenheit, in Feiertagsstimmung, in Bereitschaft, sich über das niedere Leben emporheben zu lassen, oder bei den Volksspielen: es wenigstens kräftig zu belachen, dem Schauspiel entgegentreten. Die alten Dichter und Schauspieler, die die festlichen Aufführungen bereiten, wissen und fühlen das; wissen, daß sie hier getrost an das Höchste und Tiefste im Menschen, an die Vorstellungen von Gott und Ewigkeit rühren dürfen, ohne unverstanden zu bleiben oder Ablehnung zu erfahren. Selbst das Kasperlspiel des Jahrmarkts, bei dem der auf die Holzköpfe niedersausende Prügel eigentlich nie kalt wird und immer die Lacher auf seiner Seite hat, bringt seine kleine Metaphysik. Es redet zwar nicht von Gott und weiß nicht viel von Göttlichem in seiner lächerlichen Handlung — aber der Tod und der Teufel treten auf und mischen das Mehr-als-Menschliche hinein. Sie werden vom Menschen, der sich dabei als das geliebtere Kind des Weltschöpfers weiß, mit fröhlichem Humor und einem guten handfesten Knüppel solange geschlagen, bis das Leben, die führende Hand, aus den kleinen Menschheitsfeinden weicht und sie mit dem schweren Holzkopf erledigt vom Gerüste hängen. Die Festlichkeit dieser Prügelspäße fühlen wir noch, wenn Mephisto schließlich Faustens Unsterbliches aufgeben muß und seine Wette um diese Menschenseele verliert.

Den Faust erwähnen, heißt nun mit einem Schlage den ganzen Sinn des Themas «das Theater als Fest» verstehen, ihn aufrollen und leuchten lassen — ebenso wie sich mit diesem Gedanken an das Theater als Fest Goethes

Faust plötzlich und überraschend, in neuer Klarheit, neuem Lichte zeigt. Früher wurde in Weimar alljährlich zu Ostern der «Faust» in einer alten Inszenierung, die sich an die dreigeteilte Mysterienbühne des Volksspiels anlehnte, schlecht und recht gegeben: in sicher nicht einwandfreier Regie, von meist durchschnittlichen Schauspielern — aber vor einem Publikum vor allem junger Menschen, das mit Begeisterung kam, das von der Nähe des hier in der kleinen Stadt vorübergegangenen Großen, wie vom Vorübergeschrittensein eines Gottes, durchschauert war und aus seiner festlichen Seele den Aufführungen all das gab zur Vollendung, was ihnen an Vollendung fehlte. So muß es schon in Lauchstädt gewesen sein, wenn die Studenten von Halle und Jena zu Goethes Aufführungen strömten; so in Weimar selbst, wenn der «Tell» zum erstenmal gegeben wurde oder wenn in Tiefurt die «Fischerin» oder «Iphigenie» den Park zur Szene machten. —

«Vom Himmel durch die Welt zur Hölle» und, fügen wir hinzu, wieder hinauf auf den festen Erdboden unter den nun lichteren, durchsichtigeren, bedeutsamer gewordenen Himmel — das ist der Sinn des Theaters als Fest, wie wir ihn erfassen, wenn wir an den «Faust» denken, in den wie in das endlich erreichte Meer alle die Ströme einmünden, die sowohl von den griechischen festlichen Tragödien wie vom mittelalterlichen Volksfestspiel ausgingen: Tragödie und Komödie. Er ist das Werk, in dem die Kulturformen des Theaters als Fest bleibende reale und symbolische Gestalt annahmen, selbst zur Dichtung wurden. Zwischen den Volkspuppenspielen und der griechischen Tragödie des höchsten klassischen, gelöst in den romantischen übergehenden Stils ist der Bogen gespannt: die Osternacht läßt mit den Engelchören das geistliche Spiel hineinklingen. Der Osterspaziergang und das Fest am Kaiserhofe bringen auch noch die Scharen der Zuschauer in ihrer Echtheit, in Urwüchsigkeit oder komischer Konvention herbei. Die Formen sind in den Inhalt eingegangen, so höchste Vollendung wirkend und das tiefste religiöse Gefühl, das von ihren Anfängen her mit ihnen verbunden ist, weckend. Nicht wenige Menschen sind es, die immer wieder zu Ostern dieses gewaltige Natur-Auferstehungsspiel, den Faust, als Lebensandacht lesen und wiederlesen — ein stilles Festtheater. —

Wenn wir auf bessere Zeiten für unsere dramatische Dichtung, auf die Wiederkehr von Zeiten hoffen sollen, in denen «Faust» und «Iphi-

genie», «Tell» und Hölderlins «Empedokles» der starke Mittelpfeiler unseres Theaters werden und neben ihnen die großen, Anschauung- und Welt- erfüllten Dichtungen unserer heutigen Dichter — die jetzt die Rolle des letzten Stiefkindes der Zeit spielen — zur Geltung kommen, unsere Herzen und Geister zum Ewigen emporführen sollen, so muß das Theater als Fest, wie es hier in Heidelberg geschaffen wird, einwirken auf das städtische Theater und Publikum, ein Gegengewicht sein und dem regulären Theater immer wieder die höchste dramatische Aufgabe zeigen und durch seinen Erfolg verlockend machen. —

Gleich wird sich der Vorhang über einer königlichen Tragödie heben. Sie werden jenes düstere Fest sehen, bei dem der Schatten des Erschlagenen an der Tafel des Mörders Platz nimmt. Sie werden die Hexen sehen, deren teuflischste Mensch und Königin geworden zu sein scheint, um den Helden immer tiefer in grausames Schicksal zu treiben. Wahrlich ein Werk für eine festliche Aufführung, eine düster-festliche Aufführung.

Aber, und auch das darf am Schluß nicht verschwiegen werden: wenn die Heidelberger Festspiele noch über ihre jetzige Bedeutung hinauswachsen, wenn sie im besten Sinne führend werden wollen, werden sie neben jedes klassische Werk mindestens je eins von einem lebenden Dichter stellen müssen, ohne sich darum zu kümmern, ob sie es zu allererst aufführen können, oder ob es schon irgendwo gespielt worden ist; denn jede starke dramatische Dichtung ist wert, immer wieder würdig, festlich, vor Zuschauern mit offenen, empfangenden Seelen als symbolisches Bild des Lebens gespielt zu werden. Es wird die Vollendung sein, wenn so, wie Orest, der Lebende, in die Schar seiner Ahnen sich mischen darf, so der lebende deutsche Dichter hier neben seinen großen Vorgängern des festlichen Theaters teilhaft wird. Denn nie darf eine große künstlerische Sache nur rückblickend sein, immer erfasse sie, auf der Vergangenheit fußend, hilfreich die Gegenwart! Mit diesem Wunsch, daß die schönen Heidelberger Festspiele auch zum Mittler des lebenden deutschen Dramas werden mögen, glaub' ich, feiern wir die erreichte hohe Stufe ihrer Vollendung am herzlichsten.

* * *

DIE OSTERINSEL

VON RUDOLF PANNWITZ

Blick in den osten! auf dem oster-eiland
Am stillen-ozean endelosen dehnen

Urweltlicher gewässer stehn von weiland
Gehauene menschenhäupter wie beginne
Und ziele steinern samiel halb halb heiland.

Wölbstirnen schlanke nasen hohe kinne
Blick ins ungründige blau der archipele
Und liegende im himmel ewig inne.

Urwunder grauen nach durch unsre seele
Vom monument versunkner kontinente
Ein schauer rührt die tiefe unsrer seele

Allmächtig als ob Gott in uns verbrennte
Und schöpferblut vorm letzten opfer siede . . .
Ob uns nur ein tag von den ahnen trennte?
Ihr blick ist ozean glanz und friede.

(Das Kind Aion)

DIE INSEL

Ferne gewahrt ich ein anderes meer das in jenem
Gleich wie ein eiland ergrünte ein meer im meere.
Dieses ertrug eine insel die grünte im grünen
Stärkeren grüns: sie weste — sonst war es unendlich.
Purpurne ringe von schützenden klippen umgaben
Jenseits entstürzten die wasser und rissen die himmel
Mit in den abgrund der formlosen unterwelten.
Aber das eiland umkreisten die goldnen gestirne
Segnend nahe: sie endeten hier und begannen
Wohneten hier ihr geheimnis offen verratend:

Zeiten vollendend lächelnd in ewigen krümmen . .
Urzeit des geistes ersah ich. mitlebende väter
Zeigten sich dort als unsterbliche häupter der vorzeit
Und ihre werke als gründende taten der menschheit
So ich befangner als ungeboren noch wähnte.
Sage erschloß sich in heiligen redenden bildern
Die an die erde gebunden verbundener völker
Zeugende kräfte enthielten übernatürlich
Übergestaltig. sie schaueten aber unäugig
Immer ins all und waren die großen bedinger
Wahrer erfassungen. anders doch hatten sie — schöpfer
Unsrer europe — als jene der ersten atlantis
Ihre zeichen: der säende stern auf der stirne
— Unter dem nabel nicht — der erfüllende bogen
Aber zu schößen geöffnet nicht scheitel-geschlossen.
Gleiche von tag und nacht und erwachung der ostern
Kehrte wieder und neue welt ward. die häupter
Faßten den raum: das alte all zerfallen.
Ja sie bargen unzählige ewige wesen
Wie die gestirne im äther die bäume im urwald
Und bezwangen sie machten sie sich zu weibe
Kinder und künstler im geist — fast schöpfer der erde.

*

MOMBERT

Haupt aus den wellen
Der ewigkeit tauchend
Schauend mit einem himmel
Bilder die keine hand formt
Die erscheinen und ihr wort
Sprechen und verfallen —- welche
Musik der welt! aber sie fressen
Sich hinein ins steingebirge
Und blättern ab die schauernden häute

Und zerklüften durch verwitterungen —
Ach die spuren alles irdischen enden
Im wehen herzen des erdriesen
Unterm hammer des zertrümmrers
Das zerfurchte antlitz aber
Blickt mit wohllust. denn wallen nicht die sterne
Ihre heldenbahn vom tod zum siege?
Singen nicht die seligen geister immer
Himmlische lieder schlafverlassener liebe?
Und die völker in kriegen und flügen wälzen
Sie sich nicht empor bis über die götter?
Ewiger verherrlicher des kreislaufs
Durch die krönungen der landschaft
Von der unwelt durch die schöpfungen in welten
Seher des hochschmucks trunken vom urgraus — o alter
Vater der den goldnen ball gefunden
Den urania anadyomene einmal
Dem besessenen zuwarf der aus chaosei
Stürmend vor ihrem schoße kniete kniete . .
Und da wurdest du urjung und da sahest du herakleitos
O deutsches kind aion!

*

DÄUBLER

Wer glaubt und sagt die taten und die leiden unsrer sonne?
Vom nordlicht-wunder hingerissen einer wie die ältsten.
Ein kind das schauet und nicht abläßt ewiges anzustaunen.
Kristallauf gleicher weile wachsend schwindender kristalle.
Gestaltloses urwallen immer schlingend die gezeugten.
Auch zeugeglied das selber nichts denn alle allgestalt ist.
Doch blickt es und bewegt sich — die gesichte stehn und sinken.
Statt raum und ich wird wimmelnd beider grenze gen einander.
Pan ist im punkt ertrunken orpheus schafft das schrankenlose.
Ein reiter ras't der schweiß des pferdes blutet auf den boden.



Theodor Däubler (1927)


Stadt
Bücherei
Elbing

Wie grünt die erde! urschleim vor- und nachgeburten quellen.
Wie schwillt die schöpfung! glühnder wirbel schnellt nach vorne vorne
Der ungeprägte lichtschatz wartet auf die fruchtbarkeiten.
Durch trümmerwerk und bilderstrom weiß himmelwärts die seele.
Durch tod- und lebenstänze ararat und wüste lacht sie.
O mittelmeer ägypten iran indien welche schatten!
O alexandrien! o westen-christenheit! o weiter!
Die sonne siege! sie entzündet sich am starren nordlicht.
Urlicht schuf sich die finsternis um licht zu licht zu schaffen.
Rückstand der schöpfung zwischenwelt vergiftete die leben.
Gespenst und fratze totengeist halbwesen hat noch herrschaft.
Triumph ist nahe: selbst und zeit und ewigkeit erdkernig.
Die gegenschwerter sind geschmiedet und am werk die helden.
Am werk die götter! bricht aus norden nicht ein strahlen-geysir?
Apollon der hyperboräer tritt hervor als priester.
Er selbst des lichtes licht der menschen mensch der heiland.
Der gläubige wird gründer: offenbar ein deutsches delos.

*

OTTO ZUR LINDE

Des sehers aug graut über die see
Von windiger düne auf rotenstein —
Und wo sich das meer in das gaffende gießt
Weit hinten du grünendes eiland ycht!

Halbblind erkennt es die dinge nicht
Doch schießt es pfeile die treffen nicht
Die rasen rund und durchbohren sich
Punkt-kugel erschaffend ein wallend all.

Das geistet einsam in eignem gesicht
Sich selbst nur berührend dem andern feind
Jungfräuliche krümme des schoßes wirkt
Die neue erlebung: bewußte welt.

Die schießt in schäften wie wachstum hoch
Und wurzel und stamm und blume und frucht
Ist erste bewegung und urmelodei
In takten und rythmen des erdhämmer-schlags.

Doch innerst im herzen erstöhnt der titan
Vom schneidenden wurm. im klaffenden spalt
Dreht sich seine kraft ein ringelnder schweif.
Er findet nicht aus sich und rächt sich am ich.

Sein letztes geheimnis: er schleudert das TU
Aus des EGO krampfe und das IPSE bleibt schleim
Und da fernt sich GOTT und kein gärend BLUT
Vergottet — der SCHÖPFER erstirbt dem GESCHÖPF.

Das hebt sich zum heil. die sünde doch
Und lucifers inbrunst verfehlt den sie sehnt:
Den christus der keine sünde kennt —
Und den teufel erlöst nicht der unschuld feind.

Der große prophet der den raum überrollt
Standbilder der ewigen wiederkehr schuf
Die seele verbürgte den urton erfand
Er ist deutschen volkes noch einmal erdherz.

Sein trotz blieb stahn bei luther und kant
Verschloß sich den füllen der opferung
Und eigenwille gebar irrtum
In engem wähnen so kindhaft fromm.

Gen innen gefriedet genügt er sich
Ein atemrollen um nichts und all
Und taucht in das taufende geist-element
Die blühende schöpfung: da ward sie dom.

O inbrunst-mächtige sehnsucht-musik
Der bilder die steigen wie staffeln am baum
Der bilder die kreisen wie reigen im dorf
O fuge der dichtung und deutscher bau!

Und liebe und blume und märchen und schwank
Abgrund der treue auf schüchternem gang
Durch tödlichen graus und der nimmer verschlingt
Abgrund der güte GOTT CHRIST UND MARIE!

Und heimat-landschaft welthaft-schlicht
Und sternall-ursucht chaos-groß —
Ein deutscher meister und dunkler gesell
Freund riese läutend zum abendrot.

Die pflugschar wühlend das menschentum
Und wüstes schön und schönes wüst.
Verblutendes herz in der einsamen not
Das noch einmal erschöpft eines vaterlands born.

Das noch einmal umschränkt was sich selbst überflog
Was im meere verwogt und im opfer verglüht
Der deutscheste sänger die wiedergeburt
Altdeutscher seele — doch kein widerhall.

Kein widerhall denn von sternen hoch
Denn von zeiten fern und in ewigkeit.

*

THEODOR DÄUBLER IN GRIECHENLAND

Was doch klingt vom meer südöstlichen meere erregt her?
   Mahnend vom musengebirg? ist es ein deutscher gesang?
Aber in ithaka steigt es auf alle berge beschauet
   Alle inseln und schwebt himmelan kindlich geführt.

In olympia spricht es mit hermes wundert auf alten
  Klöstern der zeiten sich ruft um sich das bachische du.
Auch der akropolis-stirn entgegen die ihn empfindet
  Auch in den archipel da ihm der hohe das haupt
Traf mit dem meteore und sage ward er den griechen —
  Seinem volke nie ! aber wer ist es? was ist?
'S ist unsichtbar wo dir das auge fehlt und unhörbar
  Wo auch das ohr — doch sonst sehr unersehn unerhört.
Was da tönt vom meer vom festen land und den inseln
  Ist nicht nur ein gesang noch auch der spaten betrieb
Welche das götter-äon grabschollen rollend entblößen
  Daß da ein denkmal steh ewiger die es nicht sind.
Hier hat die lanze des bürtigen blicks und die muschel des scheuen
  Lausches die erde umfahn nichts aus der erde gescharrt
Erd aus der erde ergraben gezeugt befreit und verkündigt . .
  Kann ein schönres geschehn? wer ist der tapfere mann?
Unbill litt und hunger er oft verzweiflung und schweren
  Zweifel am sonnengesetz. der den odysseus versteht
Und auch des herakles herz und den glanz der geistigen göttin!
  Ist er derselbige doch völlig derselbige ists
Welcher das nordlicht einst ausrauscht über länder und alter
  Selber die sterne ergriff betender gebender hand
Daß die begeisterte sonne ein schatten des erdengeschicks werd
  Und der mensch der mensch werd der erlöser des lichts.
— Hat die welt ihm gedankt? auch nur sein volk ihm gedanket?
  Man verzieh ihm viel weil er die himmel geliebt.
Und nun ist er — o siebentes mal! — erschöpft und einsam
  Niedergebrochen. der strand ist der phäakische zwar
Aber nausikaa lebt im gedicht und poseidons mauer
  Graut um die stadt. nie mehr fährt ein nie fehlendes schiff
Über des ozeans joch in das chaos kosmischer träume
  Die er als knabe erfand heldisch bewährte als mann.
Sondern athene spricht ihm ohne gestalt und im geist zu:
  Wie du verzagst das ist mir der beweis deines muts.

Siehe du bist am ziel. ein dach und speise und trank hat
Einem wie du zeus nie wirklich und wahrlich versagt.
Alles übrige hab in dich ich selber geboren.
Schaue dich um mein freund! wende den blick wie du willst:
Meer und land was rings erscheint die selige hellas
Anadyomene ists die du erfuhrest dein kind.

*

ILLYRISCHE ELEGIE

Nimmersatt ist mein herz des heilgen geistes der götter
Über den küsten des meers dichte ich tempel empor.
Also stand auf sunion einst vor athenai poseidons
Dorisches haus die fremd naheten redet er an:
«Die ihr die schiffe verlaßt als freunde oder als feinde
Wisset: ein anderes land hält euch ein anderes maß.
Dies ist asia nicht noch aigyptos sondern die junge
Hellas. hier ist der mensch frei und die seele begrenzt.»
Also rage dereinst auf dem vorgebirge das ,schöner
Hafen' heißt wo unlängst NIETZSCHE die flamme erhöht
Überm ligurischen meer ungeheures felsiges denkmal
Übermenschliches haupt schauend zum corsischen stern.
Also mit doppelter stirn will ich erbauen europes
Neues heiltum. es blickt hier zur ionischen see
Dort zum letzten strang der entfesselten alpen-ketten.
Eins ist helenas eins ist des gestaltlosen ist
Nordlichts nördlichen pans des walds des winters des bären:
Östliche mondin vermählt jährig und heimlich sich faust. —
Aber das eigene will heraus aus der seele in götter
Brechen und tempel aus flehend um strahlende form.
Einsam das eiland ist und hegt nur nichtige trümmer
Doch es stachelt den geist daß er ein künftiges schafft.
Nimmer vertrauend dem sein: denn gewaltiges heiliges bildet
Zweifel an allem: er nährt liebe die alles erneut.
Dies ist anders als hellas war. der illyrische abend
Beut an den mauern die wolfsmilch die wie helden so groß

In aufschießenden büschen des unfruchtbaren des frühjahrs
Bis an die feurige nacht schimmert in gilblichem grün.

*

NIETZSCHE – GEORGE – APOLLON

Ob neuem leben walte o dreigestirn!
O namenloser schöpfer des ewenrings!
O urmensch zeugend deine völker!
O und gebieter des lichts apollon!

Nur noch in ehrfurcht sei den gegotteten
Genaht mit hoher stirne und reiner hand
Und scheu und kindlich. was sind götter
Anders? die spender des wahren daseins.

O einziger! du blicktest dem leben selbst
Ins herz es wallte macht und du setztest ihm
Den kampf zum ziel und formtest Einen
Der dem unendlichen all gerecht ist.

O eigener! du machtest das alte jung
Schönheit und hochsinn heiltum und mitte zwangst
Geheimen tempelwerks und todbunds
Selbst du der styx ab — die scholle grünte.

O jenseittreffer! auge der sonnenwelt!
Pesthauch und steinblick sendend und herr des lieds!
Der musen maßbild! bändiger du
Asias unter den first der allschau!

So wurden wir: durch irren und fehl doch ſest.
Sechs götter-arme halten uns vom verrat.
Aus greisen schluchten ahndend leuchten
Einzelne hyperboräer-häupter.

*

DIOTIMA

Schatte von licht und selber licht und wesen
Unter sterblichen sterblich aber himmlisch!
Hiesige geliebte unseres sonnen-
sohns — diotima!

Schwäche erscheint was stärker ist als stärke
Da der jüngling sich nicht vermocht zu beugen
Rohem unvolk noch seelloserem schicksal
Fallend der freiheit.

Dich hat geliebt er und sonst nur die götter
Und die zeiten der tempel und der dichter
Doch in dir das all und ewige leben
Sterben und leben.

Mehr war als ein gefäß der hocherfüllte.
Tiefgereizt überwand er die barbaren
Und titanen siegte bachos für dich und
Für dich apollon!

Pythia die dem göttlichen sich ganz gab
Wissend daß sie den freund den freien frei selbst
Im unendlichen unteilbaren einen
Sicher begegne:

«Kinder und älteste! sonn und erd und äther!
Alle liebenden seelen! nehmt die alles
Probenden die menschen wieder in eure
Heimat und sippe!

Würde ich auch zur pflanze — wär der schade
Groß? wie sollte ich aus der ewgen minne
Mich verlieren? in dem bund der natur ist
Wirkliche treue

Und um zu leben sterben wir. ich werde
Sein / was immer das frag ich nicht / zu leben
Ist genug / nicht herr noch knecht ist / es ist nur
Ehre der götter.

Alles ist allen: geist und freud und jugend.
Das vollkommene halten wir im wechsel
Teilen wir in melodien die wandeln
Harfen der götter.

Für dich o rausch der heiligen natur und
Für dich mensch deiner seligen vollendung
Für dich großer glauben daß unvertilgbar
West was je schön war!

Und du erkanntest alle elemente
Als die väter und männlich dir als brüder —
Und dich herrliche und priesterin seel und
Weib diotima!

Die du des daseins pfade mit ihm ausgingst
Von des frühlinges blumen anbeginnend
Rasch zum gipfel steigend glühenden gottbunds
Daß schon die frucht reift.

Unter den trümmern von athen den lieben
Du zum heldentum du zum heilandwerke
Innig heftig treibst. er aber vor sparta
Feind seines siegs wird —

Und in dich selber nimmst du eine flamme
Die verlassene dessen der den tod sucht
Der verjüngte findet asche des brandes
Worte die bleiben

Ach und wir mildern mit dem fliehnden liede
Den erhabenen ernst der greisen sinner
Auf den thronen und von tage zu tag wird
Helios jünger.

Sieh in die welt den wallenden triumphzug!
Leben führet den tod in goldnen ketten
Wie gefangne könge führet der feldherr
Leben ist sieger.

Und wir die jungfrauen und jünglinge wir
Sind mit tanz und gesang wir bild- und tonreich
Die geleitenden des zuges der götter
Ändernd nicht endend.'

Sterbende sang so und es bleibt bestehen
Vor getreuen die nicht von fehl-erfahrung
Sich bekehren ließen daß was sie sehnen
Ohne gestalt sei

Wir die es wissen daß weltfrühling anglüht
Und ein heiles und neues wieder aufgrünt
Werden um die blüte flehen die erde
Wir die es wissen

Daß du gewesen diotima wahrbild
Der natur und des tiefverkannten geistes
Wir beschwören schon die mächte im äther
Daß sie dich säen

Da wir die falsche klage aufgegeben
Unvollkommenes sei wir die es wissen
Das vollkommne ist und ist auch zu schaffen
Daß sie dich bilden

Einmal und immer damit schönheit werd und
Hoheit heldische harmonie und schlichte
Stille der vollendung — wie herakleitos
Bogen und leier.

*

DIE UNSTERBLICHEN

Nicht alle sterben. einige
Schauen das ewige.
Die verwandeln sich.
Die tief lebendigen
Aber verlangen nicht
Sondern verspenden sich
An die alten quellen.
Wo sie hausen ist aufgehoben
Die fade grenze
Des selbstbestandes
Und vollkommen geschwungen
Der unendliche kreis.
Mit ihm kommen und gehen sie immer
Andre und andre. weisheit
Ist ihr all-leib
Schaffende kraft ihr geist.
Sterben sie so geben sie
Das sterbliche weg. dann wird
Das ewige dicht um sie und genießt
Die flammigen kerne.

*

DER DICHTER RUDOLF PANNWITZ

VON PAUL WEGWITZ

Im überragend schöpferischen Menschen reintegrieren sich die vielfältig und zumeist einseitig differenzierten Betätigungen des menschlich möglichen Schaffens zu einer einzig allseitigen, und gleichzeitig kehrt die unendliche Individuationenreihe der Welt heim in die Individuation des Schöpfers, das All in eine oberste Monade. Ein solches Werk ist Weltschaffen aus den Urelementen und darum ständig bedroht von den schwersten Gefahren: daß die Unendlichkeit der Aufgabe der menschlichen Kraft und Lebensdauer spottet, der Schöpfer zwischen Chaos und Kosmos, «Urfrühe» und «Tiona», Dionysos und Apoll zerrieben wird, die Mänaden am Ende Orpheus zerreißen.

Es ist nötig, auf das Werk von Rudolf Pannwitz, soweit dies aus den bisher veröffentlichten und schon sehr zahlreichen Einzelteilen in seiner Gesamtheit erahnt werden kann, diesen titanischen Begriff des Schöpferischen anzuwenden. In ihm handelt es sich nicht um Dichtung oder Philosophie oder Wissenschaft oder Religion, jedes einzeln genommen, sondern um das alles umfassende Ganze eines Menschen, der wie Aeon in Momberts Dramen «Der Weltgesuchte» ist, den die Welt immer von neuem braucht, daß er ihr Gestalt gebe:

> «Er hat uns geeint. Er hat alle Sterne
> um sich versammelt. Wir lagern; wir leuchten.
> Seine Schwingen hält er über uns gebreitet . . .» (Aeon I.)

Diese Ganzheit seines Werkes wird von Pannwitz, wohl in Erinnerung an eine Briefstelle Nietzsches (an Rohde, 15. 2. 70), in der Vorrede zur «Krisis der europäischen Kultur» mit folgenden Worten hervorgehoben: «tatsächlich sind philosophie wissenschaft kunst wenn nicht die erste religiös verehrt die zweite handwerklich betrieben die dritte willkürlich beliebt wird nicht mehr von einander zu trennen sie verschmelzen zu einem kentaurischen geschöpfe.» Das bedeutet nicht, daß in den Werken die Gebiete ineinandergeflossen seien zu einem unreinen und unerquicklichen Vermengsel, alles halb und keines ganz; «in meinem Werke», heißt

es in seiner Selbstdarstellung (Pädagogik der Gegenwart in Selbstdarstellungen, Felix Meiner 1927), «bleiben Philosophie, Wissenschaft, Kunst, Politik und Pädagogik soweit sie als äußere Gebiete und innere Prozesse geschieden sind von einander getrennt». Im eigentlichen Sinne kentaurisches Werk ist nur die «Deutsche Lehre». Diese ist der Sprache nach hohe Dichtung wie der «Zarathustra» Nietzsches, mit dem allein sie auch ihrer geistigen Haltung nach verglichen werden kann. Sie ist tatsächlich ein ursprünglich und unlöslich Eines aus Philosophie, Religion, Prophetie, Aufruf, Rede, Elegie, Hymne und Gesetzestafel: kentaurischen Wesens. Kentaurischen Ursprungs aber sind im Innersten alle Werke; sie entstammen dem Untersten eines schöpferischen Menschen, der ebenso Denker wie Verkünder, Dichter wie Seher ist. Der Anschluß an den kentaurischen Ursprungsort dieser Schaffensmitte ist das kennzeichnende Merkmal aller Pannwitzschen Bücher, die sofort dadurch aus der Reihe des Gewohnten fallen, daß sie jede Gattung in einer Art Übermaß vertreten, Bändigung einer ursprünglich zersprengenden Fülle in e i n e Richtung verraten und so aus einer Sphäre unerhörter Spannung stammen. Wissenschaft und Dichtung sollen hier aus den Urtrieben, aus den Urahnungen, den Uranschauungen, dem Urerlebnis erneuert werden, darum erscheint die hier geübte Wissenschaft so schwer faßlich, die Dichtung stellenweise bis zum Brechen mit Dunkelheit beladen. In jedem Einzelnen ist fühlbar nur eine Seite des Schöpferischen Gestalt geworden; wie andringende Schatten umlagern die anderen ausgeschlossenen Sphären die scharfe erzwungene Kontur; jedes weist auf ein rätselhaft ragendes Ganzes zurück, in Haltung und Ton, auch wenn dieses selber mit keinem Worte erwähnt ist.

Dieses Ganze hat früh schon mit der Gewalt einer unausweichlichen Forderung auf Rudolf Pannwitz gelastet, hat wahrscheinlich mit jedem neuen Werk immer drohendere Gestalt angenommen. «Zuletzt fand ich,» heißt es in dem biographischen Bruchstück ‚Grundriß einer Geschichte meiner Kultur', «daß es an nichts so fehlte als an einer einzigen welt die welten und wesen raum und form gab: da begann ich nicht für mich sondern für andere das vorhandene zu sichten und ihm und uns gemäß zu verbinden: einen neuen kosmos vorzubereiten. aber hätte ich es gedurft ich hätte als einsames element mein leben vertrieben ja hätten an-

dere sie geleistet so hätte ich die wenigste von meiner arbeit mir auf-gelastet.»

Und in dem «Aufruf an Einen» wird die Aufgabe folgendermaßen formuliert: «... aus allen welten die gewesen sind und da sind recht entsagungsvoll die überzeitlichen werte zu befreien die ersten grundlagen für einen neuen kosmos der nur in langen zeiträumen entstehen kann zu schaffen und dem menschen selbst einen boden eine erde und eine kultur man dürfte fast sagen: aus den elementen frisch zusammen zu setzen.»

Auch in dieser Forderung, die er an sich gestellt sieht, der er mit dämonischer, mit manischer Besessenheit dient, der er Gesundheit, persönliche Vollendung, Ruhe und Sicherheit ein Leben lang opfert, könnte man ein Übermaß, ja eine Anmaßung erblicken. Tatsächlich finden sich Stellen, die das Erträgliche an Selbsteinschätzung übersteigen. Aber solche Worte in ihrer erschreckenden Steilheit aufgebäumten Selbstbewußtseins sind in den Augen des Verstehenden nicht geeignet, ihn zu diskreditieren, sie sind schmerzliches Zeugnis einer Überkompensation mangelnder auch nur halbwegs gerechter Wertung, völliger Resonanzlosigkeit jahrzehntelangen Ringens. Wirklich sind, wie in leere Luft, bisher alle seine Worte, selbst solche qualvoll laute, verhallt. Ist in ihnen schon Hybris, so entstammt sie einer ebenso großen Hybris der Einsamkeit, in der man ihn gelassen hat. Man muß, um gerecht zu sein, gegen solche Ausbrüche einer gepeinigten Seele beispielsweise den 1919 erschienenen «Aufruf an Einen» halten, in dem er in vornehmer Ruhe, ohne jede übertriebene Gebärde seine Situation, sein Vollendetes und Geplantes charakterisiert; hier spricht nur das einfache Bewußtsein vom Geleisteten, von der Pflicht des zu Leistenden, hier wird die schlichte Bitte erhoben, einem, der einem Werke dient, wieder zu dienen, diesen Dienst zu ermöglichen.

Daß nicht leichtfertig an eine Aufgabe herangegangen wurde, die etwa eigenes, ja menschliches Maß überschreiten dürfte, beweisen folgende Sätze aus der erwähnten Selbstdarstellung: «Ich sah mich bei meiner Tätigkeit vor stets größeren Aufgaben und zuletzt einem Weltganzen gegenüber. Das kam nicht von einem überheblichen Anspruche und auch nicht von einem uferlosen Streben ... Die Vielheit all dieser Formen hat ihre Ursache darin, daß ich in keiner Form den ganzen Gehalt ausdrücken

und auf nichts Wesentliches meines eigenen Menschen und des Menschen überhaupt zu verzichten imstande war. Ich bin mit Zittern über jede Schranke und vor jedem Reich ins andere geschritten und weiß, daß eine Allseitigkeit nur um einen sehr großen Preis möglich ist... Gegenüber meiner eigenen Person habe ich nie das Bewußtsein verloren, meinen Aufgaben nicht entfernt gewachsen zu sein.»

Nur so also ist die auf den ersten Blick verwirrende Vielfältigkeit und die erstaunliche Zahl der veröffentlichten Werke, die zudem nur einen Teil der teils schon vorhandenen, teils vorbereiteten ausmachen, zu verstehen. Beinahe kein Kreis menschlichen Daseins ist unberührt gelassen. Nur die großen Gruppen können hier genannt werden: kulturphilosophische Schriften wie die «Krisis der europäischen Kultur» *), die die Erschütterung der gegenwärtigen und die allgemeine Grundlage einer zukünftigen europäischen geistigen Welt aufzuzeigen unternimmt; kulturpolitische wie die Schrift «Deutschland und Europa» und das Flugblatt «Europa», die eine mögliche und notwendige staatlich-überstaatliche Formung des europäischen Kontinents lange vor Coudenhove-Kalergis Paneuropa programmatisch vorzeichnen; staatsphilosophische wie «Staatslehre» von der bisher Teil I «Von den Mächten» vorliegt und die zu dem obigen die sozialethische Grundlegung geben soll; ethische wie das angekündigte «Maß des Menschen»; erziehungswissenschaftliche wie das in seiner Prägnanz vorbildliche, in der Vorausnahme des heute schon fast trivialisierten Gedankens vom erzieherischen Eros erstaunliche Buch «Die Erziehung»; philosophische wie der eben erschienene überaus schwer zu durchdringende erste Band des «Kosmos atheos»; dazu die Fülle lyrischer, epischer, dramatischer, erzählender Dichtungen und das Mittelwerk aller, die «Deutsche Lehre».

Von diesen allen gilt, daß sie nicht nur Teilrealisationen einer Einheit eines Werkekosmos sind, dessen Teile sich gegenseitig aufs engste bedingen, sich tragen und erst in der Erfüllung des Ganzen auch im Einzelnen erfüllt werden, sondern daß sie, so gewiß sie aus einer seelischen Entwicklung stammen, auch in gewissem Sinne Realitäts s t u f e n sind, eine die andere übersteigend, manche spätere die frühere, wenn nicht ganz aufhebend, so

*) Sämtliche Bücher sind, wo nicht ausdrücklich anderes angegeben, bei Hans Carl, München-Feldafing, erschienen.

doch stark modifizierend, perspektivisch umdeutend (man vergleiche das kleine «Nachwort zu meinen früheren Schriften»), die also auch in diesem Sinne nur aus dem Ganzen endgültig verstanden werden können. Trotzdem stehen sie da und sind zuvörderst zu nehmen wie sie sind. «Es wäre nichts als leichtsinnige torheit», heißt es in der Vorrede zur ‚Krisis', «die stufe zu überspringen und statt der begrenzten gebilde welche jetzt zu schaffen sind eine umfangseinheit schon zu wollen die solche formen wieder als stoff genommen erst aus ihnen erschaffen werden könnte. ebensowenig darf mit einem werke auf ein alter gewartet werden das etwa gar nicht erlangt wird. aber es schwebt vor vielleicht nach jahrzehnten noch einmal dem eigenen ausgeformten stoffe gegenüber zu treten wie heute dem des lebens und der anderen sodaß die bedingten zusammenhänge notwendigen weichen schiefes und falsches ausgemerzt wird und eine denkbar stärkste zusammenziehung stattfindet und eine schlußform ein kosmos glückt . . .»

Daß von diesem unausbleiblichen Wandel lebendigen Prozesses die Dichtungen, als bereits am stärksten Form gewordene Wirklichkeiten, am wenigsten berührt werden, leuchtet ein. Aus diesem Grunde und weil im einzelnen Kunstwerk, ja in losgelöster Stelle eines solchen, sich reiner beispielhaft Artung, Tiefe, Gestalt des Ganzen darstellt und also aufweisen läßt als am noch nicht vollendeten Gedankenwerk, weil jedes wirkliche Kunstwerk kosmischen, monadischen Charakters ist und Werkwelt und Werkschöpfer spiegelt, soll mit der Betrachtung des dichterischen Werkes von Rudolf Pannwitz begonnen werden, während eine Aufzeigung der Grundlinien des denkerischen einer späteren Arbeit vorbehalten bleibt. Freilich bedingt andererseits dieses wiederum die gesamte Dichtung in so weitem Maße, daß beides voneinander im Grunde unablösbar bleibt und hier das Dichterische nur um der vielleicht größeren Überzeugungskraft vorangestellt werden soll.

Leicht ersichtlich ist, daß im Rahmen eines Werkes von solcher fast ungeheuerlichen Planung, wie sie oben angedeutet wurde, die Dichtung nur in einem das Sonstige ebenso überschreitenden Begriffe ihren Platz erhalten kann. So weit im allgemeinen das lyrische Ich über das empirische und individuelle emporragt, in so weitem Abstand das Erlebnis im echten Gedicht bereits in eine überwirkliche Sphäre über die gewöhnliche erhoben

ist, das Erlebnis des Dichters selbst schon, wie Simmel sagt als «artistisches Halbprodukt», sich vom Erleben des gewöhnlichen Menschen unterscheidet, im schöpferischen Prozeß das Individuelle ausgelöscht und in ein Reich allgemeiner Bedeutsamkeit eingegangen ist, so weit wiederum entfernt sich das dichterische Ich in Dichtern von der Art Rudolf Pannwitzens vom lyrischen Ich im sonstigen Schaffen. Will dies das Persönliche in ein allgemein Menschliches überwinden und überhöhen, so liegt solcher Unterschied bereits unterhalb als Voraussetzung der hier vertretenen Art Dichtung, die vielmehr nun auch den vorher noch unaufgehobenen Zwiespalt zwischen Welt und Mensch schlechthin, die ewige erkenntnismäßig unaufhebbare Transzendenz von Ich und Gegenstand zu überwinden und in einen gemeinsamen Urgrund beider einzudringen trachtet. Sie sucht überall unterhalb bloßer Ich- und Welt-Darstellung Fuß zu fassen im ewig Währenden, sich zeitlich und ichhaft nur Verspiegelnden, im Element der Dinge und der Seele: im Mythischen.

In der «Krisis» heißt es: «Der wert alles mythischen ist daß es einem all zu stoffhaften geist höhre welten in glaubhafter bildlichkeit vertraut einem all zu denkhaften geist seine einschichtige wahrheit mit unendlichfaltigem gleichnisse vertieft der mythos macht die hälfte des daseins bewußt die das bewußtsein verdunkelt er ist der sternenhimmel zur sonne, die gesamtheit und einheit einer kultur wird wie sie sich selber im mythos abgebildet hat auch nachträglich am faßbarsten in diesem da er allein die flachheit eines teppichgewebes das geklapper des entwicklunggedankens die willkür von stufen und stammbäumen organisch vereinigt organisch vermeidet. das mächtigste mythische organon ist zu allen zeiten die sprache .. unser geist hat sich selber wir mögen das gut heißen oder nicht das herrschende hauptorgan in der sprache geschaffen in der er nicht nur seine schöpfungen sondern sich den schöpfer und dessen verhältnis zu allem und jedem niederlegt zur weiterwirkung. die sprache ist der tiefste mythos und klarste aufschluß ...»

Der Mythos ist selber der eigentliche Kentaur; Wissenschaft von der Natur und über diese hinausgehend das, was man neuerdings magische Naturanschauung (Dacqué) nennt, ursprüngliches Verbundensein des seelischen, noch nicht oder nicht mehr intellektuell hypertrophen Wesens,

Religion als Ahnung unlösbaren Zusammenhanges des Größten mit dem Kleinsten in der Einheit des ewigen seienden Ganzen und Dichtung als das immer neue Bemühen der Seele, gestaltend in ein Gleichgewicht vor der ungeheuren Urtatsache des Daseins sich zu retten, sind hier noch untrennbar eines. Unrichtig, zu glauben, der Mythos sei, da das mythische Zeitalter vergangen ist, ebenso mit vergangen. Er stellt sich nur heute anders dar, vornehmlich unter der Gestalt der Wissenschaft von der Natur, wo sie recht verstanden wird. Man erinnere sich an Leopold Zieglers «Gestaltwandel der Götter», des großen Kapitels vom «Mythos atheos der Wissenschaften». In diesem Sinne heißt es in der «Deutschen Lehre»:

«Alle wissenschaft wird ursage werden.

Alle alte wissenschaft wann man nicht mehr durch sie die natur sondern in ihr ihre seele suchen wird wird nach innen auferblühen mit ungeheuren feuerdüften wie plötzlich fühlend gewordnen sinnen.

Diese neue wissenschaft wird wie der große enzian des frühlings seine phallus blume unmittelbar über der erde und unter dem himmel entfalten ursage des lebens das vollkommen aus dem schoße springt und da ist und nicht denkt von wannen.

Ursage bildet aus den unsinnlichen eindrücken des geistes und der seele übersinnliche gestalten sie wirft das alles über es hinaus damit es selbst nach außen überwältige wie ihr urherz von ihm in sich hinein überwältigt worden.

Das bewirkt sie und mehrt die macht der elemente ...

Neue heldensagen sollen gesagt und gesungen werden.

Die schicksale und die geschichten des geistes sollen wie die der völker mit den elementen wasser und feuer getauft werden und aus ihnen verjüngt hervorgehen.

Nicht schlecht erfundene geschicke schlecht erfundener gestalten sollen schlecht beschrieben werden sondern die großen wirklichkeiten und die großen wirklichen und die wirklichkeit der großen sollen ursage werden.

Diese ursage soll richtiger als die wissenschaft und sinnfälliger als die kunst sein ...

Wie die geschichte und ihre helden also sollen die natur und ihre helden ursage werden.

Nicht der himmelswanderer der allduldsame vielerfahrne ist heut der höchste held sondern die elemente und ihre potenzen.

Die naturreligion erwecke die ursagen der natur: reine erzählungen dessen was wir wissen

Bildlos gleichnislos einfach / ohne deutung ohne dichtung allein die dinge

Ohne stimmung / darstellung und erzählung vollkommen und gerecht

Mit den worten die die sachen sagen in gesetzlicher und nachbildender zusammenstellung

Die höchste kunst der jahrtausende nicht wuchernd sondern dienend

Die große Natur die der große mensch erkannt hat in dem stoffe seines geistes als eine wandelnde durchaus auszudrücken.»

Voraussetzung für all das ist das in der zitierten Stelle aus der «Krisis» erwähnte Organ der Sprache ebenso wie das Vermögen, die Natur in jeder ihrer Formen tiefer zu sehen, älter zu fühlen, aus zum großen Teil untergegangenen seelischen Schichten soviel inniger zu erleben, als dem heutigen Menschen im Durchschnitt, ja noch der Mehrzahl der heutigen Dichter überhaupt möglich ist. Daß mythisches Fühlen,mythische Kraft der Gestaltung in Rudolf Pannwitz in einem seltenen Grade lebendig sind, beweist bereits ein Blick in das bisher einzige Buch «lyrischer» Gedichte, das den bezeichnenden Titel «Urblick» führt und eine ganz kleine Auswahl aus einer in mehreren Bänden geplanten Veröffentlichung des gesamten Gedichtwerkes ist, die den ebenso bezeichnenden Titel «Pan» erhalten soll.

Eingetaucht in das Elementare, immer am Abgrund der Dinge entlang, in dem sie wurzeln und zusammenhängen, gedankelos, seellos, da Gedanken und Seele verschenkt sind, geht der Dichter durch die Welt der Erscheinungen, ausgelöscht als Einzelner, in der Tiefe verbunden mit allem, nur noch Stimme des Unaussprechlichen, des Stimmlosen, alt wie die Welt, fremd in der Welt, einsam, in die Erde sprechend wie mit einer Vertrauten:

DER SCHICKSALLOSE

Der schicksallose
Schreitet neben den Felsen
Über die berge her.

Nebel fließt um seine gestalt
Regen rinnt durch sein haar
Es weht und tropft und schweigt um ihn.

Seine welt ist groß und grau
So oft es am kamme schattet
Graust das abgrund-auge auf.

Er geht aber allein
Gedankelos seellos
Über sein gesicht bilderstrom.

ZEIT

Gewitter droheten äonen lang
Der alte wald ward länder breit geringe
Zu junger urnatur erkeimt' todhang
Dem letzten menschen wuchs die stärkste
Die abende erblauen bang. [schwinge.
Wen schlug der erdgeist «du nun lös'»
[in solche schlinge?
Ich bin nur noch ein lobgesang
Um ewige dinge.

ICH BIN SO ALT

Ich bin so alt wie tag und nacht zusammen
Und wie versteinert leuchtende urflammen

Wie eine krähe die schon tausend jahr
Auf einem stein sitzt der ein grabstein war
Und wie ein buch wonach man denkt und
handelt
Was keiner wie es wirklich ist mehr ahndet

Und wie ein wasser das niemals versiegt
Und wie ein mensch der in die erde spricht.

FREMDE

Ich seh im spiegel ein fremd gesicht —
Ich weiß nicht bin ich das oder nicht?

Ich hör an der tür — oder in mir —
Ein fremdes geräusch — oder ists der
wind?

Ich sitze beim licht an dem fremden ort
Ich weiß ja ich gehe hier morgen fort!

Ein fremdes gedicht in der fremden nacht
Hat ein fremdes licht zum flackern ge-
Fremd ist alles und einsam. [bracht!

Der Dichter muß das Element suchen, das Element aussprechen, es retten, «elementes alte heilge reiche wiedrum gründen», sehen, wie «über den götteranger spielt die ewige mutter heimlich ihr ewiges kinderspiel».

O ich glaube daß alle macht und übermacht allein im element ist
Ich muß retten das element.

In immer neuen ergreifenden Wendungen wird diese Verpflichtung als verehrungswürdiger Makel, als fast untragbare, dennoch erhobenen Hauptes getragene Auszeichnung angesprochen. In mancher Stunde wird die Angst übermächtig, daß die Kräfte versagen könnten, das graue Unfaßbare zu bilden. Die Angst der Lebensversäumnis, der Tod könne kommen, ehe alles vollendet ist, ehe das Leben gelebt, das Werk geschaffen, die Pflicht erfüllt ist, wird in einem der erschütterndsten Gedichte von nur sieben Zeilen, einem dunklen Zwiegespräch mit dem Tod, in den Aufschrei gepreßt: «Ich muß noch den stern sirius sehn!»

Aber aus dieser schöpferischen Not, die in keinem der lebenden Dichter einen gleich ergreifenden, das Herz zusammenschnürenden Ausdruck gefunden hat, erwachsen Gebilde, die versöhnen: nicht umsonst ist Marsyas geschunden worden.

DER SCHÖPFER

Ich bin der alraun mein werk ist der stern.
In höllen bangend des menschen sohn
Hat keine stätte wo angst ihn nicht jage
Hat keinen gott wo das bild er zerschlagen
Fiebriger meissel. nun sagt wo ich wohne!
Unter dem drohenden dröhnenden berg
Richt ich ein kreuz das ich nimmer besteige
Weil ich zu tat bin und nimmer zu friede
O meine lieben! sie beten sie schweigen
Ohnmacht ist um uns von göttern gegossen
Großes ist droben und ich bin nur nieden
Ich bin der alraun mein werk ist der stern.

FRÜHLINGSGANG DER GÖTTER

Über die scheide klomm ich von wuchs und öde
Grundlos in tiefen altes tal und heim.
Felsen — trumme, Felsen — trumme die chaos-häupter
Ragten aus grauem dunkel-grünem erd-geländ
Waren gekrönt von glast und firnschnee.
Tote helligkeit Farb-leer Klang-leer
Spreitete aufs übertrümmerte hochfeld
Unirdischer verwesung hauchgrüne schimmerung.
Der verstiegene sah auf die hütenden gipfel
Weiße sonne blendete kreischende geier
Wiegten in immer-gleichen ringen ober der verlassenheit.
Wohnen götter hier? Oh zu hoch
sucht ich über den gefilden
Oder nicht hoch genug? Wohnen sie
Meinem wandern unerreichbar: jenseit?
Meine müden kniee sanken.
Doch ich ging Ungestüm / trotz im fuß und auge.
Rausch bannte mich:
Dennoch nahten die götter!
Jugend-schöne / heilige / ernste: feiernd /
Das gold-haar voll veilchen / in bunt wehenden mänteln,
Wie auf sammt langsam wallten sie hinunter.
Blüh- und blütenfülle quoll
Überall aus hart-gestein und himmlisch grün der Wiese.

Silber-quellen plätscherten.
Düfte hoben sich und wogten: abwärts.
Vögel und falter: entflogen: erglänzten und sangen.
Elfen verwehten im reihen und wichte tummelten im grau-
Die göttersanfte hügel nieder zogen. [gestein.

Ich tat die schweren arme hoch: Ach zu steigen:
Heil euch gütigen bildenden schenkenden!
Zu euch wollt ich / die kraft wich mir.
Nun nicht weiter! Nehmt mich!
Lächelten die götter: Komme mit uns.
Mit hinab. sei freund uns
Gesell uns.
Wir wollen unsern Frühlings-gang Auf die erd In die tale
Siehe um dich Oednis. [wieder gehen.
Ganz oben bleibt sie / hier nicht mehr.
Schau das bunte / horch das volle / freu dich.
Armer mensch warum stiegst du so hoch?
Denn wir kommen selber mit dem jahr ins untre.
Wie es dort war vergiß! wir machen hier
Wieder alles schön.

Es ist unnachahmlich, wie hier aus dem ganz schlichten einmaligen Ereignis der Wanderung ins Hochgebirge, fast aus dem Physiologischen erschlaffender Bergmüdigkeit, das Elementare sich erhebt, das Heruntersteigen des ewigen Frühlings in die Täler als der große tröstende Rhythmus der Zeit erlebt wird und zuletzt im Mythischen sich der religiöse Sinn des Gedichtes erschließt: die Wiederbringung der Götter in die Welt in der frommen Empfindung der Natur als einer heiligen.

In diesen Gedichten sind die Dinge der Natur, der Berg, der Wind, Sonne und Sterne, Wald und Garten, ebenso ihre ewig wiederkehrenden Phasen, die Zustände der Seele, die Lebensalter des Menschen als sich selbst aussagende nicht symbolisch ausgedeutete Wesen mythisch erlebt.

Ursprünglicheres und Unmittelbareres als sein Sinn für Mythos, seine mythische Natur, sagt der Dichter in der Selbstdarstellung, wäre ihm nicht bewußt, aber er bediene sich dieses Mythischen auch wie eines Organs. Diese Sätze mögen auf die Gruppe von Dichtungen hinleiten, die er mit dem Namen Mythen selbst zusammenschließt, obgleich natürlich das My-

thische als wesentliche Eigentümlichkeit, wie sie gekennzeichnet wurde, die mythische Organperspektive, sich in allen Dichtungen stärker oder schwächer aufweisen läßt. Diese Mythen, bisher neun an der Zahl, sind teils ganz eng an den mythischen Ur-Stoff angeschlossene Nachdichtungen in dem durch das Zitat aus der «Deutschen Lehre» belegten Sinne, nur in der sprachlichen Form Neuprägungen, teils freiere Gestaltung, teils Neuschöpfung. «Der Gott» beispielsweise ist eine ganz strenge Nachbildung des Mythos von «Krischnas Weltengang». Es sind einige ganz neue eigne Stücke eingefügt und viele Stellen teils getilgt, teils zugetan. Auch der Sinn ist, wiewohl fast unmerklich, sehr gewandelt und alles kristallinisch zusammengezogen. Im ganzen bleibt es treu und weithin fast Wort für Wort noch übereinstimmend. Man kann hier Satz für Satz mit der von K. E. Neumann geschaffenen Übertragung vergleichen (unter dem Pseudonym A. Paul hat Neumann seine eigene Arbeit veröffentlicht), und es ist erstaunlich, wie durchaus lautere dichterische Gestalt bei peinlichster Treue das Werk in der Sprache von Pannwitz gewonnen hat.

In der zartnachtastenden Umformung in einen schwebenden Vers wird dieses freundliche Idyll aus dem Leben des menschlichsten Gottes selber zum traumhaft spielenden Tanz. So ist hier alles nachgebildet, manches leise erhöht, manches durch Umstellung zusammengezogen und verstärkt, das Ganze durch die rhythmisch durchflutende Welle zusammengehalten, leuchtender gemacht: das Muster einer ehrfürchtig und mit feinstem Gefühl vollzogenen dichterischen Neubelebung.

In ähnlicher Weise an den Urtext gebunden ist der Mythos «Logos», eine Art Evangelienharmonie, «treue zusammenstellung und übersetzung der texte in ein geschlossenes werk und einen sehr geistigen vers». Alles ist so umgestellt und verbunden, daß geschlossene Christusreden dastehen wie die Buddho-Reden überliefert sind. Das ganze ist ein Epos geworden. «Das namenlose Werk» ist in gleicher Weise Neugestaltung des Gilgamesch-Epos und darüber hinausführend des babylonischen Mythos überhaupt. Das «Märchen von den beiden Brüdern» hat zur Quelle ein ägyptisches Märchen; es ist die Urgeschichte vom Weib, dem wir unser unsterbliches Leben verdanken. Die «Ladinersage» ist das Heldenlied vom Untergang des Dolomitenstammes der Fanes. «Psyche»

ist das Märchen der Gnosis, das Apulejus novellisiert hat, aber hier durchaus mythisch: Entstehung und Schicksal der Seele in der Welt, Entschleierung des Erosgeheimnisses und fluchbeladene Wanderung durch die Reiche der Welt, zu den Zwergen und Riesen, zum Ozean, zum Ararat, zur Unterwelt, endliche Heimkehr und Erlösung in den Armen des Gottes Eros. Eine Probe für den ganz anderen Ton, den anderen «Geist» dieses Verses. War der vorige schwingend und hell, so ist dieser getragen und dunkel.

Die traumburg ragt im allersüdlichsten
Der wolkenländer zwischen erd und himmel
Und zwischen ost und west ein fester ort
Doch eine insel zauberlichtes dämmer
Nur glanz und farbe äther höh und seele
Was süß verwöhnt das ungewohnt birgt.
Dorthin entrückten sich die liebenden.
Der sohn der erde aber übete
Sein weltamt herbe war nur nächtens frei
Und liebend. psyche hatte nichts als eins
Nur den gelichter lieb. am tag schritt sie
Mit kurzen flügeln in den gärten sah
Auf allen knospen blumen früchte half
Den trächtigen tieren die gebären mußten ...
Wenn nacht war war sie blind. gewaltiger
Umklammerte sie rings der sohn der erde
Und hielt sie zwischen nichts und nichts am saum
Welttiefer küsse bis daß sie verhauchte
Und neu gepeitscht sich auftat über ihm
Der spaltete ... so wuchsen ihre nächte
Verschlungner hain gleich blutgetränkter stämme
Und sie verblühte — purpurblasses weib.
Mit fahlen flecken haselbräunlichen
Durch leerer tage blechernes verklingen
Bedachte sie wenn sie noch bleicher wäre
Ob sie nicht schwanger würde wie ein tier.
Ob eros blaß war? er ist wohl ein gott.
Sie wollt ihn sehen den vermählten sehen. —
Im winkel des gemaches stand die lampe
Die barg sie unterm hemd als abend ward
Und wartete gen ihn entbrannt ganz nackt.

Sie liebte glühender und lag ihm da
Wie eh nur blind verzückter mädchenleib
Und ihr versagte fast der wunsch nach licht —
Als er befreit entstürzte — — Ha die flamme!
Und ein urwaldgeheur halb weib lag tot . . .
Doch fern verzitterte im lichte Er
Im weltallslichte und am boden bebt
Der köcher und die goldnen pfeile klangen. —

«Das Lied vom Elen» ist ohne Vorbild; es ist der Mythos vom Werden der Götter. Die Widmung ist ein Dank an Kurt Breysig; seine «unvergeßlichen ahnungen und forschungen vom heilbringer und der entstehung des gottesgedankens sind ... die zeitliche voraussetzung des gedichts». Die Horde findet den schwarzen Stein, in dem etwas Großes ist, in dem «Es» ist. Beim Weitergang nimmt der alte Ahn den schwarzen Stein mit, den er in einem geschnitzten Behältnis verwahrt. Auch ein alter großer Baum ist heilig wie der Stein. Aus dem Stein ist «Es» gegangen. «Es» geht in alles hinein, kann alles machen, ist überall; manchmal ist es feind, manchmal hilft es. Im Baume ist ein Wohner, ein Geist, «Es.» Wenn der Baum altert, geht es heraus. Wenn einer einen Baum fällt, muß er dem Wohner neuen Ort verschaffen. Auch der Mensch hat einen Wohner. Wenn du stirbst, muß er irren. Vielleicht in einen Baum, in einen Berg, in ein böses Tier. Es gibt auch Unbehauste. Seid mit denen gut! Sie haben viel Macht. Auch das Tier ist seltsam, unheimlich, voller Grauen: der alte Ur. Aber Elen ist gut. Von ihm stammt alles Wissen um Eßbares und Heilsames. — So geht die Wandlung Gottes durch alle Stufen vom Animistischen bis zum Prometheischen.

Der Mythos «Der Elf» ist der rätselhafteste, dunkelste. Hier steht alles im Chaos, in der Geburt, im Rätselhaften und in der Dämmerung, auch der Sinn, selbst die Sprache. Ist diese schon im Lied vom Elen von äußerster Primitivität, so ist sie hier wie erst im Entstehen begriffen. Man wird in den Urgrund getaucht, ringt nach Verständnis wie nach Luft, tastet einen Faden Sinns, der abreißt, findet ein Wort, wird wieder vom Unfaßlichen verschlungen. Hier ist die Grenze dessen, was Dichtung darstellen kann, erreicht, vielleicht überschritten. — Unter allen Mythen ist wohl das Gedicht von «Faustus und Helena» das schönste und das von

der dichterischen Kraft am überzeugendsten Zeugnis ablegende. Es ist nicht eine Anlehnung an den Faust Goethes; das wäre ebenso sinn- wie geschmacklos; es ist ein freies Schalten mit den für unser europäisches Bewußtsein mythisch gewordenen Gestalten. Es ist nicht gut möglich, aus den festgefügten großen Gesängen Einzelheiten auszulösen; darum sei das unzulängliche und etwas peinliche Mittel der Andeutung des Inhalts hier gewählt.

Der erste Gesang, «Der Dämon» überschrieben, ist Zwiesprache mit dem Dämonischen im Innern, Rechenschaft vor dem Treibenden, Selbstbesinnung auf die innere Welt, die chaotisch braust, mit Zerreißung bedroht, aber dadurch überwunden wird, daß sie als eigen anerkannt, in den Willen aufgenommenes Wissen, bejahtes, geliebtes, an die Wurzel der Dinge pressendes Fatum ist. Wo der Zusammenhang von Ich und Schicksal so als unabwendbare Einheit erkannt wird, einigt sich auch die gespaltene Welt wieder und «muß sich zusammenreihen unter unserm stab», gibt es kein Abschweifen in ein Jenseits mehr, nur noch ein Leben «innig in frömmigkeit» vor der Natur, die «jeden tag mir fremder heiliger wird». Aber immer wieder droht der Dämon mit dem aufbrechenden «Abgrund morscher zweiwelt». Was hilft? Nur die schöpferische Liebe, die es vermag, «ein übermenschlich ziel treu ins irdische herzuspiegeln»; nur Eros «ruft dem chaos: singe! lehrt das chaos melodie». Doch liegt darin noch hohe Not, im menschlichen Bereiche das verirdischte Ideal vollkommener Liebe zu finden. Es folgt die Wendung zum Mythos, zur Urerinnerung, zur Sage von Faustus und Helena.

In wunderbarer, voller Ebenmaß dahingehender, gefugter, doch halkyonisch strahlender Sprache wird im zweiten Gesang das Leben Fausts und Helenas auf der «seligen Insel» erzählt: der Palast, die Gemächer, Hof und Park, der Blick vom Söller in ein unirdisches Licht von zauberhafter Pracht und Schönheit getaucht. Faust und Helena altern nicht, sind aber dem Tode unterworfen, da die nicht ganz allmächtigen Götter das Ergreisen von ihnen abgelenkt haben, doch nicht das Sterben. Darüber grübelt Faust und wird zum Erkennenden:

> «. . . prüfte todes wahrnatur
> und fand daß sie verwandlung. dies ungeheuere
> erkenntnis schied ihn von den göttern als mehrwisser ab. . .»

Der Tod erscheint ihm als Beweger zur Erkenntnis, wie er Beweger des Weltalls ist. Indes bildet Helena die Wunder des Daseins webend ab, sich ihrer kindhaft, fraglos freuend. In unersättlicher Liebe genießen sie einander. Helena singt die kosmogonischen Ursagen. Götter kehren zum Besuch ein. Feinde werden besiegt. Doch der alte Gram beschleicht Faust immer neu. Seine Grübeleien werden weder von Helena noch von den Göttern beschwichtigt, die ihn hierauf meiden. Faust bricht unter der goldenen Last des Glückes zusammen, zweifelt an dessen Wirklichkeit, an der Wirklichkeit Helenas und der Insel, will hinein ins Ursein, dringt bis zum Hades, umarmt die Schattengestalt Persephoneias als sei sie Helena — und wird zurückgeschleudert. Die Insel ist gealtert, der Palast ist grau, finstre nordische Burg, Helena verschwunden, niemand weiß, nur alte Sagen melden: vor zweitausend Jahren . . . Faust wird vollkommen stumm, geht verhüllten Hauptes weg. —

Was ist das Ganze? Schilderung vollkommenen Traumlebens, vollkommenen Daseins überhaupt, das nicht befriedigt, dem nordischen Menschen Faust nicht dient, ihn nicht ausfüllt, ihn ruhelos macht.

Der dritte Gesang «Die Gestalt» zeigt Faust «zur tat gewendet». «Herbe pflicht» heißt ihn, statt der «pilgerin aus sfären» «abgeklärte endlichkeit», statt «üppiger blüte gunst des jahres» «durchgerungene frucht» suchen. Denn der heutige Mensch — ein scharf gezeichnetes, übles Bild — bedarf dessen, daß einer kommt, der die «welt bewältigt», vorbildlich «wider schicksalsmöglichkeit vollkommen rundem einzubilden überseelenhaftes». Die «Gestalt», das ist hier nicht mehr Helena, ist das Werk seines Lebens.

Doch bedarfs zu dessen unbändiger letzter Erfüllung noch des «Gangs in die Unterwelt», den der vierte Gesang darstellt. In geradezu urweltlichen Visionen wird Fausts Durchdringen zum Okeanos, sein Gespräch mit Proteus, seine Fahrt mit Charon über den Lethe zum Styx, dann endlich die Erreichung des Hadeshauses auf der Götterwiese geschildert. Dieser Gesang ist mit seiner Größe und seinen Schauern, seiner Sprachgewalt, die Marmorblöcke türmt, das Gegenstück zum zweiten, dem Gesang des Maßes in Form und Fülle, des Apollinischen. Was mythische Sprache ist, kann man hier exemplifizieren. Wie klein und verniedlicht ist dagegen Spittelers Sprachgefüge in den Gesängen des «Olympischen Frühlings».

Im sechsten Gesange «Helena» erreicht Faust Helena wieder, nicht mehr die Traumgestalt, sondern die abgeklärte Wirklichkeit.

Im Abgesang «Der Gott» endlich wird es klar, daß es der Gott ist, der in Faust webt und wirkt. Die Taten Fausts sind dem Gotte Wollust. Er ist der Verwirklicher, der Demiurg, «des gottes vorweltlicher bruder».

So ist dieses Gedicht vielleicht zu verstehen als der Mythos vom schöpferischen Menschen, wie jeder Mythos nicht logisch ausdeutbar oder doch nur in sehr verengenden und letzten Endes unkünstlerischen Grenzen, innerhalb deren man etwa die furchtbare Fahrt zur Unterwelt als die Mühen des Schaffens oder die Chaos- und Elementnähe des Künstlers ansprechen könnte, den zweiten Gesang als das reine Phantasiebilden und Träumeschaffen des Dichters. Wichtiger ist, daß hier der Dichter, der Schöpfer erscheint als der Gottgesuchte und daß zuletzt der Dämon, anfangs bös, schwer, quälend, sich enthüllt als der Gott. —

In die Reihe der Mythen und Mythenerneuerungen gehört, obgleich nicht in sie aufgenommen, auch das Maifestspiel «Baldurs Tod». Mit einer glücklichen, heiter-schwermütigen Freude am Bilden sind hier die Bäume und Tiere des deutschen Waldes ebenso belebt wie die Gestalten des germanischen Pantheons, sind überdies die deutschesten Züge unseres Wesens in dem Spiel um Baldur ausgeklärt, so daß das Gedicht zu einem warnenden Sinnbild, zur Selbstbesinnung aufgestellt, erscheint, worauf ein Prolog mit erhobener Stimme hindeutet.

Was hier nur Unterton ist, bricht in strafender Verachtung, in liebendem Zorn, in alttestamentarisch prophetischem Eifer als furchtbar schmerzliches Gericht heraus in der Dichtung «Das Kind Aion». Nicht nur das Versmaß, strengste Terzinenform, schwer aneinandergeblockte ineinander verwuchtete dichteste Fügung, erinnert an Dante, mehr noch die stellenweise fast unaufhellbare Dunkelheit und das hohe richterische Pathos. Neben Versen, die den Verfall der Zeit, das stinkende Chaos der Verrottung, des Kulturbruchs, der Vermassung, der Entseelung und der Heraufkunft aller üblen Instinkte mit erbarmungsloser Schärfe entblößen, stehen solche des tiefsten Glaubens an die Zukunft Europas und des Glaubens an das ewig Währende, die unvertilgbare heile Natur, die unerschöpfliche Schöpferin.

O singe immer von dem kind aion!
O singe immer von dem licht der firne!

Und von der erde holdem liebelohn
Und von den wundern goldgewirkten schlingen
In die verwunschen . . . und vom goldnen tron!

O meine seele sing von währenden dingen!
Die alten berge / junge! steig hinan!
Wo wälder wuchsen siehe wiesen schwingen!

Die wiesen wohnen siehe alle an!
Hier ist in schrift die nie verwelkt geschrieben:
Was auch vergeh — eins nie vergehen kann.

Mit schmuck des jahrs beziehet ihre lieben
Felshäng und gründe gipfel mattenwelln
Natur in immer neuem kränze schieben.

O wandeldauer! reizend überschwelln!
O sing den ring der blumen zu der zone
Da er bei sterne steh ihn festzustellen!

Kron und spiel werk dien er dem kind aione! —
Eh daß im hügel land der schnee ganz schmolz
Hebt an den reihn die größte anemone.

Ich bin ein dank daß ich vor schöpfer jahren
Bevor ich loste arbeit öd und pein
Des paradieses anhauch schon erfahren. —

Ich wuchs zusammen alter weisheit bein.
Ich bann in dumpfer seele feuer kräfte
Die sind viel stärker denn ein erdensein.

Selbst mächtige kein ziel ist das sie hefte:
Ich bin ein zeuge wille und magnet
Und nicht ein mensch mit menchlichem geschäfte.

Mein blick auf steinerne gestirne steht
Lebendige flut entwallt nach meinem maße
Ich bin der bruder dem was nie vergeht.

Vom tier zum gott durch geist strebt meine straße
Des elementes könig ich verhüllt
Durch alle wesen mich urwasend rase.

Ich bin der tod der leben überfüllt. —
Ich bin der alben wurzeln bittre stimme
Ich bin der mutter bitte die furcht fühlt.

Wer liebt die ewgen ding? die ewgen ringe?
Wer schuf die immer neue eine art?
Ich bin des nordlichts schlag südhimmels schlinge.

All erde hab ich auf das kind gespart
Ganz meinem kinde dem aion das lachet
Ob meinem schwarzen blick zur morgenfahrt.

Gen mir der trübe wanet düster wachet
O wär dein lachen kind ein folger recht
Ich wollte hingehn wo kein licht mehr lachet. —

Das letzte Recht zu so herber Zeitkritik, wie sie das «Kind Aion» übt, hat schließlich nur, wie stark er mit seinem Wesen in der Zeit befangen sein mag — er könnte sie sonst nicht in dem Maße erkennen, und das heißt ausleiden — der etwas weiß und hat, was über diese Zeit wie eine neue Tafel, zur Heilswende, erhoben werden kann; der zum mindesten einen Weg ahnt, ob er nun ihn zu Ende geht in ein besseres Land oder nur zu einem Berge Nebo dringt und die Kommenden hin weist. Dieses Neue ist angedeutet an unzähligen Stellen der bisher erwähnten Dichtungen, angedeutet auch in den «Dionysischen Tragödien», die eine schwer zugängliche klassische Formwelt darstellen, ist eigentliche Grundlage der wissenschaftlichen und philosophischen Werke, ist aber auch in besonderen Dichtungen dunkler orphischer Tönung gestaltet, die neben den Mythen eine Welt für sich bedeuten. In ihnen stellt «eine Natur- und Seelenreligion unter dem beherrschenden Wesen des Orpheus als Drama und Lehre sich dar . . . In dem Drama O r p h e u s geben die beiden großen Reden des Orpheus im ersten und zweiten Kreise die grundlegende Lehre des neuen Mysteriums» (Selbstdarstellung). In dem Bande «D i e E r l ö s e r i n n e n» sind zwei Dramen vereint. Die Chöre der ersten Dichtung «P h i l o l e t h e s» gehören zum innigsten, zum bewegendsten, das Pannwitz gelungen ist. Es kostet Überwindung, sich die Anführung wenigstens einiger Stellen zu versagen, ebenso wie die der in wunderbarer Schönheit hinflutenden großen Gesänge aus der zweiten Dichtung «Orpheus», der «heiligen

Handlung in drei Kreisen». Die Totenklage der Demeter um Persephone, der Sonnengesang des Orpheus sind unvergeßlich.

Aus solchen Stellen dürfte auch klar werden, daß bei Pannwitz nicht nur ein innigstes Fühlen mit der Natur, ein in Tiefen Verwobensein, ein dionysisch rauschhaftes ihren untersten Gründen Angehören die Grundlage seiner Dichtung bildet, sondern ebensosehr ein ungemein gesteigertes Sehen der Natur, ein Herausklären der großen Linie. «Es wird künftig,» heißt es in dem Roman «Das neue Leben», «aus einer dionysischen Naturbegeisterung eine apollinische Naturanschauung sich erheben und sowohl die Wissenschaft wie das Leben verjüngen.» Beim Lesen der zitierten Sonnenaufgangsstelle erinnert man sich leicht eines goetheschen Gesprächs mit Eckermann (26. 2. 24), in dem er ihm bedeutet, daß er den inneren Zustande Fausts wohl durch Anticipation habe wissen können, daß es jedoch «einiger Beobachtung der Natur» bedurft habe, um z. B. zu sagen: «Wie traurig steigt die unvollkommene Scheibe / des späten Monds mit feuchter Glut heran —.» Nur einem vollbewußten Sichhineinstellen in den Kreis der Natur, die wie bei Hölderlin und bei Goethe hier oft die «heilige» genannt wird, nur der treuesten Hingabe des wachen Auges und aller Sinne gelingen solche Dinge, und nur sie wiederum sind Bedingung für die gesamte Richtung des Denkens, ja des Religiösen, das sich in Pannwitz' Werk ausspricht. Von ihm wird gesondert zu handeln sein. In den Dichtungen findet es sich außer in der «Deutschen Lehre», dort in den Kapiteln «Das Goettliche», «Die Elemente und das Heilige», «Die Lehre von den Elementen und der Gesellschaft», «Von der Unschuld der Rache und der großen Gerechtigkeit», «Die Religion des Menschen», vor allem in dem Roman «Das neue Leben» und in dem Buch «Das Geheimnis». Dessen erster Teil «Das Wort des Zeus» ist ein Ring von vierundsiebzig Sprüchen, in der Form den stefan georgeschen Versen im «Stern des Bundes» gleichend, im Inhalt Grundpfeiler der pannwitzschen Welt. Der zweite Teil «Manto» ist ein Gespräch Fausts mit der Sibylle. Nicht nur auf «Faustus und Helena», auf alle Dichtungen von Pannwitz fällt von hier aus ein besonders erleuchtendes Licht, das Geheimnis seines Wollens entschleiernd; vor allem wird hier sein innerstes Schöpfertum schmerzhaft entblößt.

An Einwänden gegen diese «vielleicht eigenartigste Persönlichkeit innerhalb unserer abgegrenzten, allzu schematisch geordneten Literatur» (Stefan Zweig) — dies sei zum Schluß zusammenfassend gesagt — dürfte es nicht fehlen. Auch der Verehrende kennt sie; auch er kann nicht alle überwinden. In vielem hat das Chaos und die innere nicht nur strömende sondern ozeanisch brausende, vulkanisch emporschießende Fülle die äußere Form übermocht, in vielem hat ein hiergegen aufs äußerste gespannter, bis zum Zerspringen überspannter Formungsherrschtrieb das Chaos gebändigt, die Bindung verschrofft, durch Zusammendrängung aufs äußerste verdunkelt und verrätselt. Im Roman «Das neue Leben» sagt der Meister: «Das Apollinische kann man nur um sein ganzes Blut erkaufen. Und zwar genügt die Askese nicht. Man muß gerade das Formlose Dionysische aus- und aufleben. Sonst wird anstatt einer Klassik und Überklassik ein Klassizismus. Es werden Naturkulte, Seelenreligion und entsetzliche Entfesselungen vorhergehen müssen, bis wieder die starken Geister das starke Antlitz der Sonne schauen dürfen». So ist das menschliche Bild des Schöpfers — es scheint durch jede große Dichtung ungewollt und unverhüllbar hindurch — nicht das des ragenden Zeus oder Gottvaters, der aus gelassener Hand Welt auf Welt entläßt; es ist das Gesicht des großen Leidenden, den jede Stunde der heilige Wahnsinn umschattet; seine Züge sind die des leidenden Gottes. Das darf bei der Beurteilung nicht aus den Augen verloren werden, oder es wird alles falsch gesehen. In der Selbstdarstellung sagt er von sich: «Ich habe nach vielem und schwerem Ringen meine persönliche Vollendung und Formwerdung gegenüber der Werkschöpfung als das diesesfalls Minderwichtige zurückgestellt.» Nur in einem Menschenleben hat, durch die besondere Gunst inneren und äußeren Schicksals, sich bisher beides vereinigen lassen, die Person- und Werkvollendung: in dem Leben Goethes; in dessen kolossaler ausgewogener Rundung ist dem europäischen Menschen ein Paradigma dafür hingestellt, was ein Mensch gleichzeitig sein und leisten kann. Alles andere ist, gegen diesen einzigen Fall gehalten, Torso. Deutlich wird in Pannwitz' Roman, dem vor kurzem erschienenen letzten Buche, dieser schmerzhafte Zwiespalt. Diese Dichtung ist ein Erziehungsroman heutiger Menschen, dort beginnend, wo der übliche aufhört. An vier Personen wird die innere Problematik unseres Da-

seins, die Lebensproblematik vor allem der jungen Generation, entwickelt und überwunden, in Handlungen und Gesprächen vor einer klassisch gebildeten südlichen (dalmatinischen) Landschaft, die in großer Plastik lebendig wird. Die Rolle des Führers in diesem kathartischen Prozesse spielt hier der «Meister». Die Entscheidung, die im Leben Pannwitzens zugunsten des Werkes stattgefunden hat, ist bei dieser Gestalt des Romans unter ebenso schmerzlichem Verzicht auf jedes mögliche Schaffen zugunsten der persönlich menschlichen Ausgestaltung gefallen. Gegen diese Gestalt des gereiften Mannesalters steht im schneidenden Kontrast die nur episodisch hereintretende des viel jüngeren «Schöpfers». Man soll nicht mit Fingern auf die Figuren eines Dichters weisen, auch wenn sie sehr deutlich seinem Herzen nahstehen, aus seinem Herzen geschaffen sind, und behaupten, diese oder jene sei er selbst. Der Dichter und seine Gestalt stehen sich nie so nahe, wie es scheinen könnte, zum mindesten steht der überwindende Schaffensvorgang zwischen ihnen. Er ist deshalb immer mehr und weniger als sie. Die Gleichung ist zudringlich und grob. Dennoch kann man die wenigen Seiten, auf denen in drei furchtbaren Ausbrüchen sich das Herz dieses von innerer und äußerer Not des Schaffens zerquälten Menschen der Dichtung — des «Schöpfers» — entlädt, nicht lesen, ohne zusammenzuzucken und den persönlichen Bezug zu ahnen. Keiner, der an das gesamte Werk von Rudolf Pannwitz herantritt, sollte vergessen, was es heißt, so seine Person an ein dämonisches Müssen zu veropfern; keiner, der dies im Bewußtsein hält, wird wagen, anders als mit der dem Großen gegenüber selbstverständlichen Ehrfurcht, wenn er schon muß oder zu müssen glaubt, Kritik zu üben. Faust entringt sich der Schrei:

> Ich hab die last doch nicht ertragen können
> Ich kann die last nicht weiter tragen.

Die mindeste Pflicht des Dankes wäre, das, was überreich geboten wird, aus der gebenden Hand entgegenzunehmen. Das ist bisher so gut wie nicht geschehen. Wäre damit auch längst nicht genug getan, so hieße doch dies wenige schon, die Last erleichtern und auf weitere Fristen wieder tragbar machen.

* * *

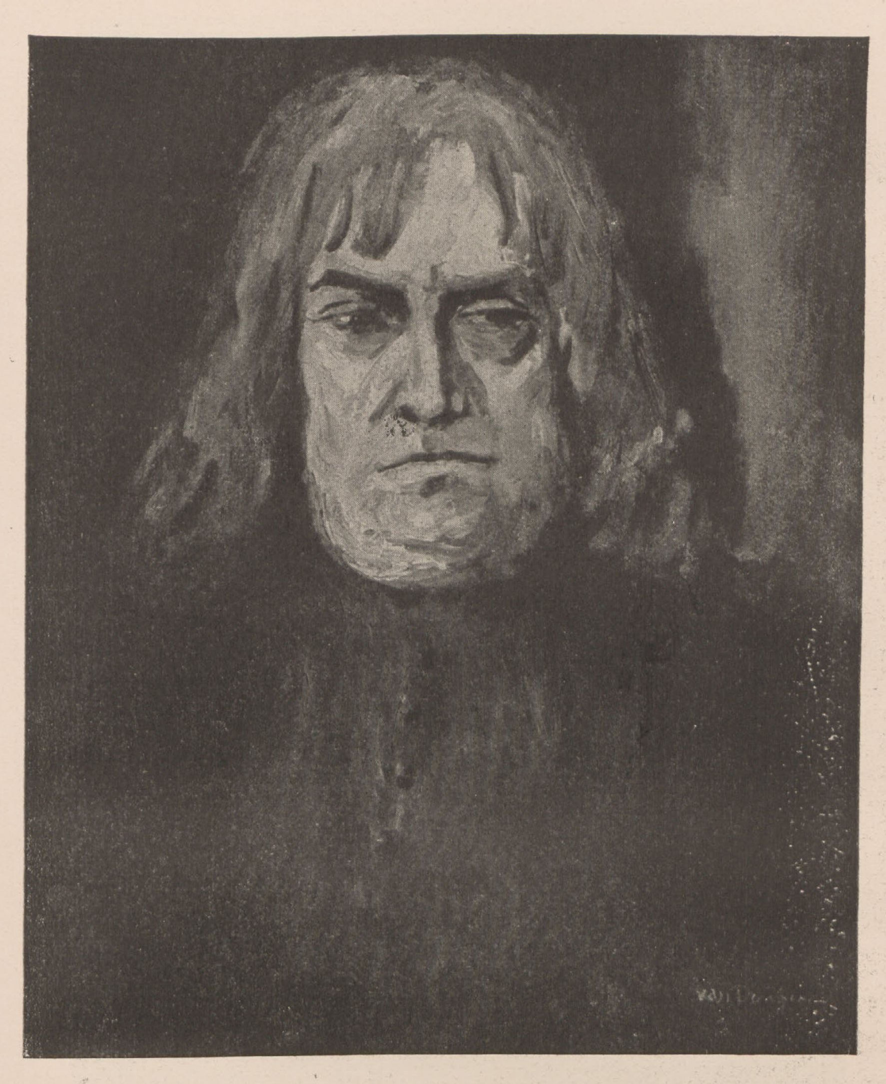


Miss Edmée Davis

KEES VAN DONGEN

Mme. Thorel





KEES VAN DONGEN: *L. Guitry als Tartuffe*

KEES VAN DONGEN

VON REINHARD WEER

I

VILLENEUVE-sur-Yonne ist, es läßt sich nicht leugnen, ein ziemlich schlimmes Nest. Zwar ist eine sehr alte Kirche in gutem gotischen Stil da,

KEES VAN DONGEN: *Blanche Dergan*

und die Landschaft am Fluß mit Brücke, Wehr, Schleuse, großen Barken und obligaten Anglern ist recht reizvoll in die zur Yonne herunterschwingenden Hügel gebettet. Auch wittert Romantik darüber hin: es ist uralter



KEES VAN DONGEN: *Mrs. Forester-Agar*

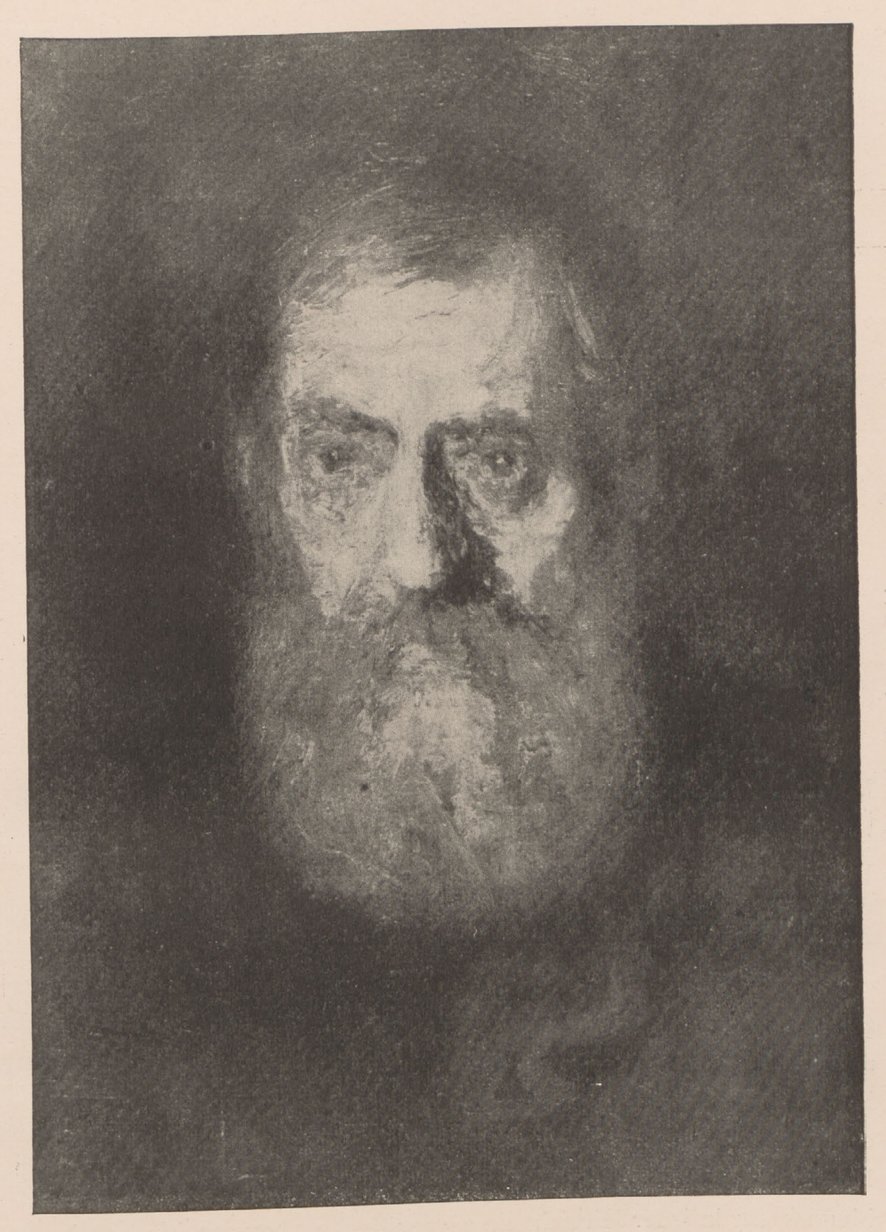
Kulturboden, der nördlichste Teil von Burgund; hinter Brombeergebüschen ziehen die ersten schmalen Rebbestände die Hänge hinan. Dennoch: einen Tag nach dem strotzenden Füllhorn Paris scheint so ein Platz mit einem prima vista recht einfachen Hotel ein hartes, fast kriegsmäßiges Not-

quartier. Denn dies ist die Lage: Zwei Kilometer vor Villeneuve Panne; der Motor arbeitet plötzlich nicht mehr. Doppelte Hilfe ist bald zur Stelle: ein etwas gefährlich ausschauender Australier, merkwürdigerweise, der mit Familie in seinem wenig reputierlich anzusehenden Ford-Lieferwagen Frankreich bereist, und ein aus dem Ort entgegengeschickter Mechaniker, der euch mit seinem Wagen am Tau in das Nest hineinzieht. Man kalkuliert: zwei Stunden verloren, na ja; die wird man durch schnelles Fahren wieder einholen. Dann aber stellt Monsieur Fouet, der Mechaniker und Garagenbesitzer, fest, daß im Magneten ein Kontakt ausgebrannt ist; Reparatur kann nur in dem 150 Kilometer entfernten Paris vorgenommen werden, und, «pour comble de malheur», ist es Sonnabend Vormittag, die Pariser Werkstätten schließen bald, und du kannst erst am Montag, den Magneten unterm Arm, mit dem Frühzug nach Paris fahren, dort das tückische Ding reparieren lassen und Montag Abend, bestenfalls, nach Villeneuve zurückkehren. Also drei Tage Station in Villeneuve! Man könnte sich die Haare ausraufen, wäre nicht Kees van Dongen. Der sitzt zwar in Paris, kennt Villeneuve vielleicht nicht einmal dem Namen nach und weiß nichts von eurem Mißgeschick. Aber da sind seine Bilder, dreißig, vierzig gute Photos seiner Bilder, die er dir gestern beim Atelierbesuch mitgab. Die werden herausgenommen und geben die Anregung, sich mit ihrem Schöpfer zu beschäftigen. Ob es ihm gelingen wird, die toten Stunden von Villeneuve-sur-Yonne zu überbrücken?

*

Er ist heute einer der allerersten Sterne am Pariser Kunstfirmament. An Popularität bei Volk und Künstlervolk wird er höchstens von Utrillo, dem Maler des Montmartre, übertroffen, an Beliebtheit in der eleganten Welt von keinem, auch nicht von Matisse und Picasso, deren Namen stärkeren Widerhall im Ausland wecken. Dem entspricht der äußere Zuschnitt seines Lebens: ein palastartiges Haus im Nordwesten, Verkehr bei jeder Größe, bei der ihn etwa zu verkehren gelüstet (Gelüste nach dieser Richtung sind ihm, nebenbei bemerkt, ziemlich fremd), Autoreisen im eigenen großen Wagen die Hälfte des Jahres hindurch und Aufenthalt in den ersten Hotels der Riviera und des Auslandes. Wenn man solches vorher weiß, ist





KEES VAN DONGEN: *Porträt seines Vaters (1893)*

es einigermaßen überraschend, in dem maître van Dongen einen altmodisch schlichten, gar nicht eleganten oder mondänen Menschen zu finden, den sein



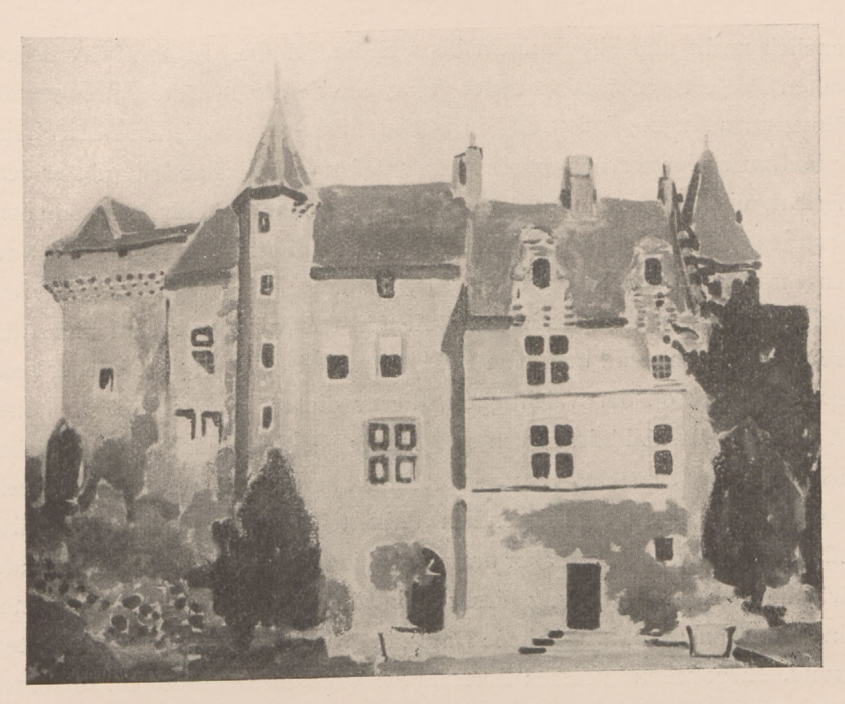
KEES VAN DONGEN: *Rennplatz in Mandelieu*

Vollbart und auch noch anderes in der Erscheinung in die Reihe der Künstlerprofile von Theodor Däubler, Hermann Bahr und Tristan Bernard verweist. Man fühlte sich versucht, auch Bernard Shaw hier einzureihen, wäre nicht seine Kontur schärfer gezackt. Van Dongen ist Holländer, aber auf die Frage nach seiner Nationalität antwortet er mit einem lachenden: «Que voulez-vous, je suis artiste, voilà tout.» In seiner Art, sich zu geben, verbindet er holländische Breite mit Pariser Quickheit, beides untermauert mit den Erfahrungen eines Menschen, der als Hafenarbeiter und Lastträger anfing, und überwölbt von den Einsichten und Aussichten, die ein freies, unbeschwertes Künstler- und Wanderdasein zu bieten vermag. Der blonde Vollbart hat zu ergrauen begonnen, aber die Lebensfreude dieses Mannes, der in jeder Hinsicht ein ganzer Kerl ist, hat sich frisch und grün erhalten.

*

Da hängen seine Bilder: riesengroß in zwei sehr ordentlich und gar nicht bohêmemäßig gehaltenen Mammutsälen, von denen der obere als





KEES VAN DONGEN: *Château l'Evèque*

Atelier dient, und in allen kleineren Räumen des stattlichen Hauses. So viel weiß man auch in Deutschland: daß er hauptsächlich Frauen malt. Da hängen sie also, bekannte, die man schon auf Ausstellungen gesehen, und noch mehr unbekannte: raffiniert gemalte weibliche Bildnisse, manche überzuckert, viele gepfeffert, alle stark parfümiert und mit einem kleinen Einschlag von Bosheit oder Ironie gewürzt. Kees van Dongen ist heute d e r Maler der eleganten Pariser Frau. Entschlösse er sich, nach New York oder Berlin zu gehen, er wäre dort in einem halben Jahre der Modemaler des New-Yorker oder Berliner weiblichen grand monde und demimonde, die schon kleine Stoßtrupps in sein Atelier vorgeschickt haben.

Van Dongen zieht seine schönen Modelle aus und an, wie es ihm beliebt. Paßt es ihm, eine Dame der Gesellschaft, die von ihm porträtiert sein will, hüllenlos zu malen, sie wird es sich gefallen lassen müssen, und wenn es eine englische Herzogin wäre. Edmonde Guy, die graziöse Tänzerin, die man auch in Deutschland kennt, steht da im großen Saal doppelt lebensgroß,

gänzlich nackt und blond, nackt bis auf die Schuhe. In dem virtuos gemalten Porträt der Mrs. Forester-Agar, einer irischen Dame, brennen als Fünfgestirn Augen, Brüste und der große gelbe Stein auf dem weißen Kleid. In andren Fällen werden die Augen als Nebensache behandelt, gibt er dem Gesicht, um das Mondäne zu unterstreichen, etwas Maskenhaftes, so in dem Porträt der Mme. Thorel und in der liegenden «Femme en noir». Die Farben sind stumpf, mehr wie Tempera, denn wie Öl wirkend, auf Tiefenwirkung und Leuchtkraft wird verzichtet, das wichtigste sind ihm Ausdruck, Bewegung und mondäne Haltung, wobei er sich selbst wieder ganz leise moquiert ob der Wichtigkeit, die er diesen Dingen beilegt. Unter all diesen Frauenbildnissen von souveräner Eleganz und Pikanterie heben sich die zweier deutscher Damen vorteilhaft heraus, das der Schauspielerin Blanche Dergan in opalisierendem Paillettekleid und das der Filmdiva Lily Damita in Weiß, kalt aber bravourös hingesetzt. Noch gesteigert findet sich die artistische Haltung dieser Leinwände wieder in der Darstellung einer Amerikanerin, Miß Edmée Davis, in grüner Robe vor grauem Hintergrund. Liegt schon in diesen Porträts ein Zug zum Dekorativen, so kommt dieser noch mehr zum Durchbruch bei den stilisierten Kompositionen von Figur und Landschaft, wie etwa der skizzenhaften und doch in ihrer Art vollendeten «Rückkehr zur Natur» und der duftigen «Dame im Garten»; auch die stark chinoisierende oder indisierende Porträtstudie der Tänzerin Mila Cirul, aus deren schwarzem Kleid rotes Futter und große gelbgrüne Blumen hervorbrechen, ist stilisierter Dekor von fast plakatmäßiger Wirkung. Der Humorist van Dongen lacht aus dem knallblauen Mohren, der in ein überbunt wucherndes Blumenfeld gestellt ist, aber der dekorative Schmiß ist auch bei diesem übermütigen Scherz nicht zu verkennen. Ein andres Negerbildnis ist das des schwarzen Komikers Jonny Higgins, der bei van Dongen ganz dröhnende Stimme geworden ist. In des Künstlers Schlafzimmer sind als seltsame exotische Träumespender blaue und rote und braune Tropenbewohner an die Wände gemalt.

*

Die van Dongen-Frau ist als Typus mondäner Eleganz so bekannt, daß sie schon seit Jahren in Pariser Revuen figuriert, stark ausgezogen und in



KEES VAN DONGEN

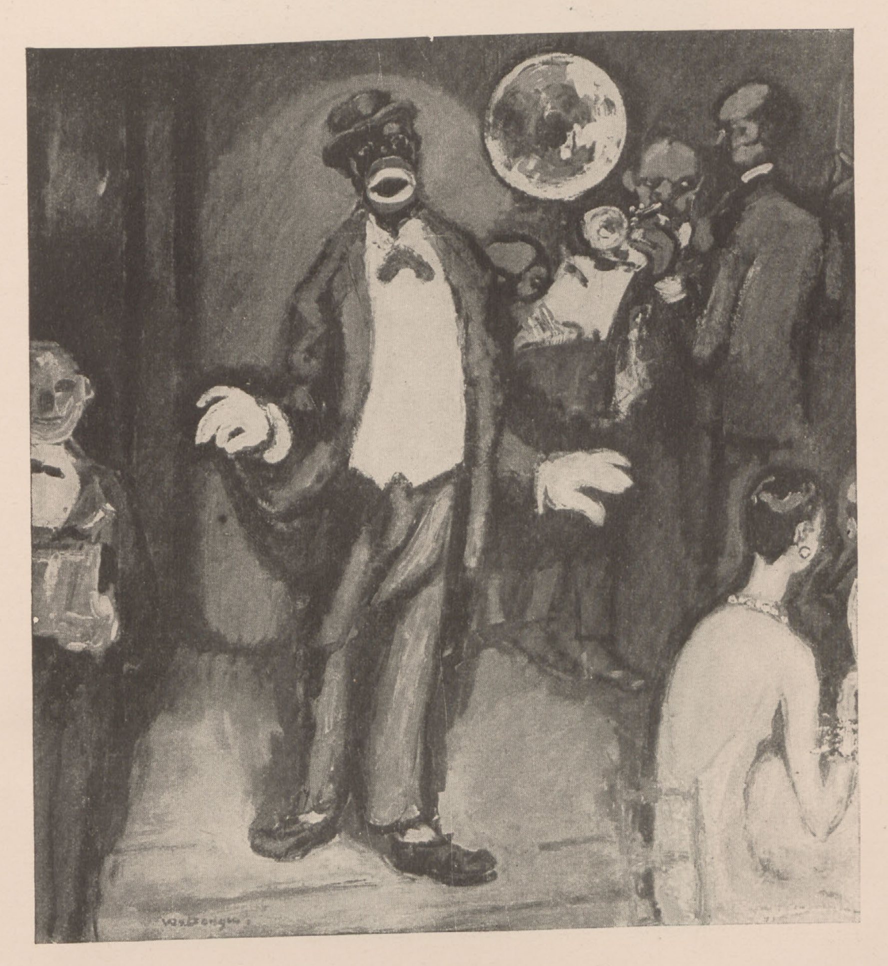
Dame in Schwarz

pikantester Aufmachung. Ganz Paris würde, von dem Parfüm dieser Frauenwelt angezogen, das Atelier an der Rue Juliette Lamber stürmen, wenn van Dongen es so leicht stürmen ließe. Aber erst die Männerporträts vermögen ganz die Intensität von van Dongens Pinsel zu zeigen. Man sehe zum Beispiel die hingehauene braune Gestalt des anarchistischen Doktor Rappoport (dieser Mann muß Anarchist sein, darüber kein Zweifel) oder das schwammige Tartuffe-Gesicht von Lucien Guitry, dessen sich ein Lovis Corinth nicht geschämt hätte. Man sehe ferner das kluge Bildnis des Dr. Davenport, bei dem ich an Liebermann denken muß, oder das fast rembrandtesk anmutende Porträt seines Vaters, das der Künstler, nebenbei bemerkt, als Junge von sechzehn Jahren gemalt hat. Es ist der ernste, kluge, gute Holländer, der Mann im Bart, der diese Sachen schuf. Bei dem Porträt des ordenübersäten Metropoliten von Beyrut oder des haitianischen Gesandten Dr. Cassius hat schon wieder ein klein wenig der Ironiker, der shawisch dreinblickende Pariser Modemaler den Pinsel geführt; die Besteller auch dieser großen Ölstücke werden sich freilich sicher nicht über Mangel an repräsentativer Wirkung und Charakteristik beklagt haben.

*

Wäre schließlich noch ein Wort über van Dongens Stilleben und Landschaften zu sagen. Ich muß hier widerstrebend bekennen, daß mir diese fast die liebsten Sachen des Künstlers sind, obwohl sie eine weniger überlegene Haltung als die Porträts zeigen und ich durchaus davon durchdrungen bin, daß van Dongen in erster Linie Porträtist und zwar ein eminent starker Porträtist ist. Oder macht vielleicht gerade das Suchende, Strebende, die geringere Überlegenheit des Faltenwurfs und der malerischen Geste einen Teil dieser Bilder so sympathisch? Wir haben schon einmal Corinth genannt; man sehe den Strauß von Flieder und Nelken in roter, bunt lasierter Vase, ein wahrer Farbenwirbel das Ganze — drängt sich hier nicht wieder derselbe Name auf, ist das nicht bester Corinth aus den letzten Jahren? Unter den Landschaften aber, deren van Dongen nicht viele malt, ist eine mir am liebsten: die Place de la Concorde — ockerfarben zart der Obelisk und wuchtig graugrün die Brunnenschale mit silbern schimmerndem Wasser vor blaugrau flimmernder Großstadtatmosphäre. Dieses von ihm

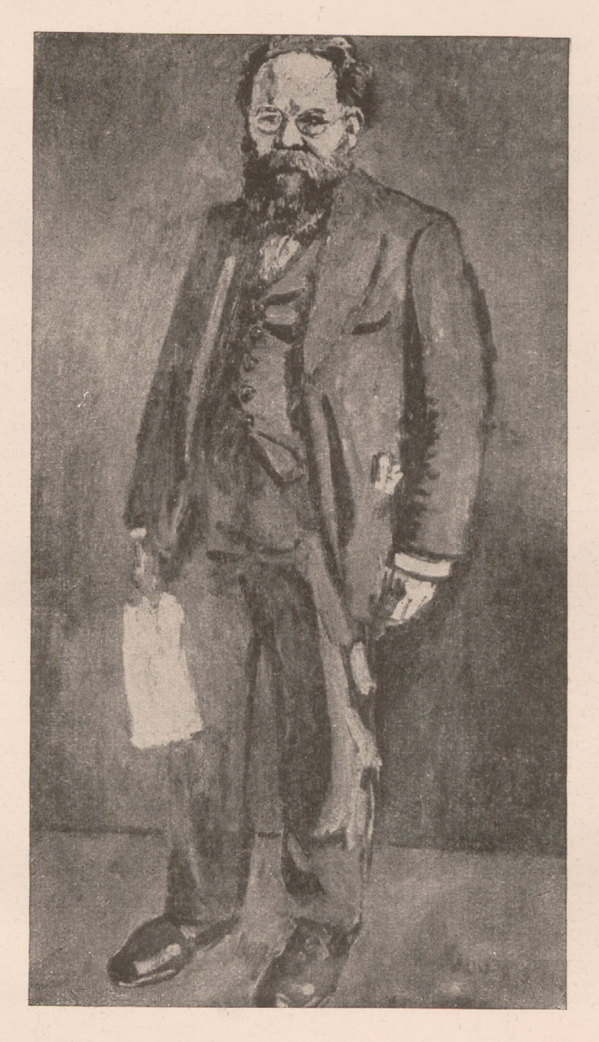




KEES VAN DONGEN: *Der Humorist Jonny Higgins*

selten gemalte Paris liebt er über alles. Zu dem Fresko «Sturz des Ikarus» gab er mir diese Erklärung, die ganz van Dongen ist: Ikarus fällt, aber er hat im Sturz den Trost, daß eine Frau ihn im Fallen begleitet, und noch im Sturze sieht er fliegende Brüder und die Silhouette der auch seinem Herzen teueren Stadt Paris — Sacré Coeur, Notre Dame und den Eiffelturm.

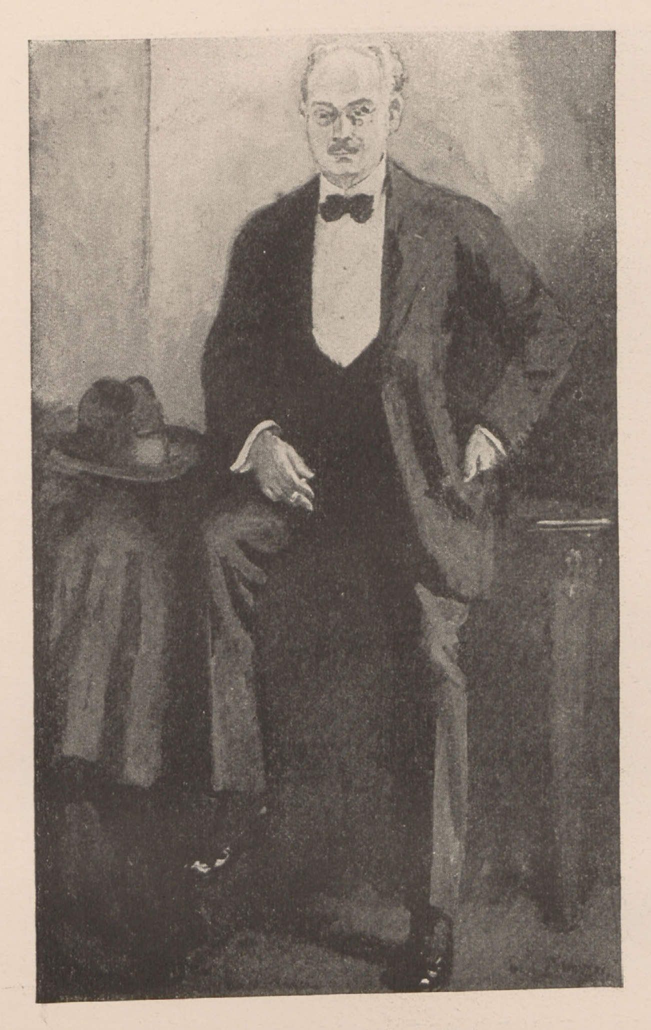
*



KEES VAN DONGEN: *Dr. Charles Rappoport*

Villeneuve-sur-Yonne erwies sich als nicht so schlimm, wie wir erwartet: das Hotel bot in bescheidenem Rahmen ein verschwenderisch gutes Essen mit trinkbarem Wein, der Fluß mäanderte in reizender Weise durch das paradiesische Tal, und das Städtchen lag so bezaubernd in seinem Bäumekranz, daß es mich stark an die Stadt erinnerte, die mir früher in Frankreich die liebste von allen war: Noyon. Wir haben auf geteerten Balken gesessen und auf Fluß und Schleuse geschaut, in der ein Schiff stromaufwärts ge-





KEES VAN DONGEN: *William Davenport*

hoben wurde (und haben unsre Mäntel mit Teer geschwärzt), wir sind auf eine Höhe unter einen Apfelbaum (mit unreifen grünen Steinäpfeln) gegangen und ich hatte van Dongens große Photos unter dem Arm. Heil van Dongen, dank ihm wurde einer dieser Tage tatsächlich überwunden. Ich werde ihm diese Zeilen als Gruß senden. Er wird nicht alles verstehen, da sein Deutsch nicht sehr auf der Höhe ist, aber er wird, wenn er die Geduld hat, sich bis hierher durchzulesen, zwei seiner Aussprüche wiedererkennen,



KEES VAN DONGEN: *Misa Cirul*

die ich abschließend hersetze: daß er am stärksten arbeite, wenn er nicht arbeite — soll heißen, daß die Perioden des Sammelns und Aufstauens für ihn die wichtigsten sind ... und daß er «Krisen der Arbeit» durchmache, wo er sich gänzlich erschöpfe und auspumpe. Dies, lieber Meister Kees van Dongen, als Gruß aus Villeneuve-sur-Yonne an einem Augusttage im Jahre des Heils 1927.

* * *



L'AFRICANA

ROMAN VON THEODOR DAUBLER

(Fortsetzung)

«GEHN wir darauf los!» antwortete Fatime. «Gehn wir fort von hier. Das übrige wird sich finden, ich will im Cecinatheater auftreten!»

Da erschrak die Nubierin und antwortete: «Nein, das darfst du nicht, übrigens nimmt man keine Nubierinnen; in einem Tingeltangel kannst du springen. Das ist aber schändlich für ein junges Mädchen wie du.»

«Ich bin zur Sängerin ausgebildet worden, ich spreche außer unserm Nubischen auch Kairener Arabisch, Italienisch und Französisch,» warf Fatime ein.

«So komme zu meiner Herrschaft, ich will dich vorstellen, hoffentlich ist man gegen dich wohlwollend,» meinte nun die Ältere.

Ein gute Viertelstunde mußten die zwei Nubierinnen raschen Schrittes ihrem Ziele zu ausschreiten. Dort angelangt, traten sie unter eine hellumleuchtete Markise, mußten aber zur Seite treten — ein Equipage fuhr vor. Erst als ihr ein eleganter Europäer entstiegen war, konnten sie ihm ins Haus folgen. Beide verschwanden auf kleiner Treppe in ein Souterrain.

«Hier wohne ich,» sagte die Alte zur Jungen, «ich kann dir ein Bett zur Verfügung stellen.»

Fatime warf sich, während der Abwesenheit der neuen Freundin, aufs Bett und schlief sofort ein. Als sie erwachte, befand sie sich in ihren Kleidern noch immer auf der gleichen Lagerstatt. Daneben stand ein hartes Bettgestell mit einer Matratze und Kissen. Die Decken darauf waren zerwühlt. Offenbar hatte die Nubierin das ermattete Mädchen schlafen lassen und mit dem rasch hergerichteten Bett vorlieb genommen.

Fatime fühlte sich ausgeruht, wagte es nicht, die Stube zu verlassen oder sich auch nur irgendwie bemerkbar zu machen. Nach einiger Zeit erschien die Nubierin und brachte dem Mädchen ein gutes Frühstück. Sie sah recht freundlich aus, konnte aber eine gewisse Verstimmung nicht verbergen. Als das Mädchen ihren Imbiß zu sich genommen hatte, redete sie die alte Landsmännin an: «Ich will deine Freundin bleiben, leider aber habe ich die Wahrheit erzählt und man will dich nicht im Hause dulden; Choristinnen des Cecinatheaters sind sehr verrufen. Überdies hat der Sohn des Hauses

mit einer Ungarin, die dort aufgetreten ist, eine Liebesgeschichte angefangen, die der Familie viele Auslagen verursacht hat. So mußt du das Haus verlassen. Ich aber will für dich sorgen; hier nimm diesen Brief, trage ihn zu einem Araber, den ich wohl kenne, der ein anständiger Mann, Freund dieses Hauses ist.»

Fatime entschloß sich, zu gehn. Sie dankte der Frau für ihre Freundlichkeit und empfahl sich. Im Notfall wollte sie noch ihre Hilfe, ihren Rat in Anspruch nehmen. Auf der Straße angelangt, schlug sie nicht die Richtung ein, die ihr die alte Freundin angegeben hatte, um bei dem Araber ihr Glück zu versuchen, sondern sie begab sich nochmals zum Cecinatheater. Nach etwa einer Stunde hatte sie den unscheinbaren Bau erreicht. Es war ihr diesmal nicht leicht gewesen, den Musentempel des europäischen Alexandria ausfindig zu machen. Dort angelangt fand sie die Türen verschlossen. Es war schon spät, alle Beamten hatten das Theater, der Mittagszeit wegen, verlassen. Erst nach zwei Stunden sollte der Kassierer, möglicherweise der Vizedirektor da sein. Dies hatte man ihr in einem Laden, der sich dem Theater gegenüber befand, mitgeteilt. Fatime bat, dort warten zu dürfen. Das wurde ihr gewährt. Sie bekam sogar ein karges Mittagsmahl. Natürlicherweise wurde das Mädchen von Neugierigen befragt, was sie eigentlich wolle; daß eine Nubierin im Chor singen würde, hielt man für ausgeschlossen. Hier liebte man weiße Mädchen. Meistens Italienerinnen und Griechinnen sind angestellt, erfuhr Fatime zu ihrem Ärger. Nachmittags erschien der Kassierer. Die Nubierin begrüßte ihn, stellte sich ihm vor, nannte den Namen ihres Kairener Lehrers. Dieser, ein Levantiner italienischen Ursprungs, sagte gleich, alle Choristenstellen wären besetzt. Die junge Nubierin aber wollte dennoch warten, bis ein ausschlaggebender Beamter eingetroffen wäre. Der Vizedirektor erschien endlich wirklich und empfing das Mädchen, ohne irgendein Interesse ihren Wünschen entgegenzubringen. Fatime gab ihre Partie noch nicht auf, sie bat, den Direktor erwarten zu dürfen. Der ist schon da, wurde ihr mitgeteilt. In ein Vorzimmer geführt, hörte Fatime im Nebenzimmer eine Diskussion, vermochte aber nicht, was darinnen verhandelt wurde, zu erfassen. Auch nicht, als sie das Ohr ans Schlüsselloch hielt. Schließlich trat ein dicker, ältlicher Herr mit einem jungen Mann in den Raum, in dem das Mädchen wohl eine Stunde

gewartet hatte. Es fing an zu dunkeln. Mit diesem Herrn, offenbar dem Direktor, war also ein jüngerer Europäer erschienen. Die Nubierin merkte, daß sie mit gereizten Blicken angesehen wurde. Sie fühlte des alten Herrn Mißmut über die Gegenwart einer Dunkelfarbigen, spürte aber auch ein für sie unbehagliches Interesse in den Blicken des andern. Der Direktor wies das Mädchen ab; er wollte es nicht prüfen, alle Posten waren besetzt. Fatime schlich sich hinweg. Unten stand ein Wagen, in dem der junge Europäer saß und offenbar auf sie wartete. Er grüßte die Nubierin höflich und fragte, ob sie beim Direktor Erfolg gehabt habe; er wäre dageblieben, um sie dorthin zu bringen, wohin sie zu gelangen verlangte. Fatime nahm übermütig an. Sie sagte die Adresse des Arabers, an den sie die alte Nubierin gewiesen hatte. Fatime saß im Wagen, der junge Herr kutschierte selbst. Ein komisches Bild, ein beinahe lächerlicher Anblick für das Volk von Alexandria. Übrigens hatte der Herr es verstanden, die vielbegangenen Straßen zu vermeiden — und es war ja schon die Nacht hereingebrochen.

In Ramleh, dem berühmten Badeort Ägyptens, der an Alexandria grenzt, wurde Fatime vom Herren gebeten, auszusteigen. Man war an Ort und Stelle angelangt. Sie dankte sehr höflich.

Er sagte: «Wir sehen uns wieder, ich kenne Fuad, den fanatischen Araber, zu dem ich Sie gebracht habe.»

Ein Nubier in weißen Handschuhen öffnete seiner jungen Landsmännin die Tür, empfing sie, indem er den Brief der alten Nubierin entgegennahm. Stehend wartete das Mädchen ziemlich lange; dann wurde es in ein Zimmer gerufen, in dem ein Araber in mittleren Jahren auf einem europäischen Lehnstuhl saß.

«Du kannst probeweise in meine Dienste treten,» redete er das Mädchen an. «Benimm dich anständig, ich werde alles erfahren, was du tust und treibst. Du bist hübsch, deshalb läufst du große Gefahr. Ich betrachte die Nubier als Ägypter und will jeden meiner Landsleute beschützen; dieser Tage lasse ich deine Stimme prüfen, sollte sie gut sein, so kannst du in einem unsrer nationalen Theater auftreten. Das Land verlassen sollst du niemals. Hast du keine Stimme die für irgendeine Bühne ausreicht, so magst du dein Brot auf andre Art redlich verdienen. Trau keinem Europäer! Vor allem nicht Engländern. Augenblicklich sind die unsre eigennützigsten Feinde.»

Fatime, obschon schwer enttäuscht, wagte es keineswegs, dem freundlichen Herrn, der sogar eine nubische Mundart geläufig sprach, mit irgendeinem Wort entgegenzutreten. Dann wurde Fatime in eine einfache Kammer gebracht, in der sie schlafen, sich vorläufig überhaupt aufhalten sollte. Eine Stunde nach ihrem Eintritt in das gastliche Haus wurde ihr eine kärgliche Mahlzeit von einem Nubier gebracht. Sie wollte sich bei diesem Dienstboten nach allerhand erkundigen, bekam aber nur ein Lächeln auf alle ihre Fragen zur Antwort. Am nächsten Tag durfte sie ihre von außen verriegelte Kammer verlassen. Sie trat in einen von hohen Mauern umgebenen Garten, in dem man Palmen und Sträucher gepflanzt hatte. Hier war alles neu, der Garten jung; wirklichen Schatten spendete er nicht, doch während der kühlen Jahreszeit war es auch nicht nötig. Dunkellila blühendes, dichtes Gerank hielt eine Dumpalme derart umklammert, daß man denken konnte, der herrliche Baum selbst spende so vielen Blumen um seinen Schaft all das Leben. Fatime erschien das verwunderlich, sie näherte sich den miteinander in Glück verschlungenen Pflanzen, musterte sie mit Wohlbehagen. Dann erkannte sie der schönen Erscheinung Doppelheit, doch nicht an Verzückung durch Liebe gemahnte sie das liebliche Schaustück lebendiger Umstrickungen, sondern der Nubierin war der Baum ihrer Heimat eine dunkle Frau wie sie, doch eine Dame, die sich ein Gewand in magentarotem Samt umgeworfen hatte. Bald werde auch ich so köstlich gekleidet gehen und dazu will ich auch Goldketten tragen! malte sich das eitle Ding die Zukunft aus. Und Fatime schmunzelte, als ob ihre eingebildete Gewißheit schon Wirklichkeit geworden wäre. Es mochte Mittag sein, als sie vor ihren Gastgeber gerufen wurde. Er war abermals recht freundlich, sagte, er hätte sich bereits über seinen Gast erkundigt; alles, was das Mädchen berichtet hätte, wäre wahr, die Eltern in Kairo sollten sofort über den Aufenthalt ihres Kindes benachrichtigt, dadurch beruhigt werden. Am Nachmittag, fügte Furd hinzu, würde ein Italiener, der sich auf Stimmen verstehe, erscheinen, um sich über die Begabung Fatimes Gewißheit zu verschaffen. So geschah es auch. Fatimes Stimme wurd außerordentlich, eigentlich tragfähig für eine Oper, befunden.

«Du kannst nur die Afrikanerin singen,» ward ihr jedoch Bescheid. «Es ist also besser, du lernst arabische Lieder und trittst in ägyptischen Theatern auf,» mußte die Nubierin nochmals hören.

«Nein,» sagte Fatime, «ich kann auch die Aida singen.»

«Zur Not stimmt das,» meinten die anwesenden Herren und lächelten oder lachten sogar, «es genügt aber nicht zur Opernkarriere.»

In den nächsten Tagen erhielt Fatime allmorgendlich Gesangunterricht. Man brachte ihr bereits, zu ihrem großen Mißfallen, arabische Lieder bei. Sie war zuhöchst betrübt. Ihre Vereinsamung schien ihr überwältigend groß. Immerhin besuchte sie, zu nicht geringer Überraschung, die dicke Nubierin, der sie soviel Gunst verdankte. Dabei erfuhr sie, daß Fuad, ihr Wohltäter, ein angesehener Politiker war, der aber in Gefahr stand, von den Engländern, die damals noch vollkommen im Lande herrschten, verfolgt zu werden. Fatime äußerte ihre große Dankbarkeit, setzte jedoch hinzu, sie langweile sich furchtbar, könne diese Abgeschlossenheit nicht länger aushalten. Eines Abends gab es arabische Gesellschaft. Fatime, obschon ein armes Mädchen, durfte, als angehende Sängerin, im Kreise der ägyptischen Damen erscheinen. Sie erfuhr dabei von allerhand Dingen, die sie bis dahin nicht gewußt hatte; besonders über Moden, kostbare Schmuckwaren wurde viel verhandelt. Erst jetzt lernte sie Fuads Frau, ihre Herrin, etwas besser kennen. Auch sie schien sich für Politik sehr zu interessieren. Obschon fanatische Ägypterin, hielt sie den anwesenden Gästinnen einen Vortrag über langsame Emanzipation des orientalischen Weibes. Erfreulicherweise schien die reiche Araberin die unscheinbare Nubierin gern haben zu können. Als einige Tage darauf die dicke Nubierin Fatime in ihrem Käfig wieder einmal besuchte, schluchzte, weinte, klagte das Mädchen unaufhörlich über ihr Geschick. Sie wollte ihre Freiheit wieder haben, zu den Eltern nach Kairo zurückkehren.

Die alte Nubierin sagte ihr aber, sie würde es nur in Alexandria vermögen, durch die Gunst Fuads, ihre Studien zu vollenden. In einem Jahre dürfte sie ihre volle Reife erlangt haben und könnte dann wohl ans Auftreten denken. Mit großer Güte sprach sie der jungen Freundin Geduld zu.

Am nächsten Morgen wurde Fatime zu Fuad und seiner Frau gerufen. Mit sehr gütigen Worten sagten ihr beide Wohltäter, sie könnten ihr vorläufig die Freiheit nicht wiedergeben. Es wäre ihre Pflicht, für das Heil jedes ägyptischen Mädchens voll Wachsamkeit zu sorgen. Übrigens würden die Eltern, auf Kosten des arabischen Komites, sie demnächst besuchen

dürfen. Fuad sprach davon, daß es sein Stolz wäre, aus dem braven Mädchen eine ägyptische, große Sängerin zu machen. Fatime war jedes Vaterlandsgefühl fremd gewesen. An diesen Tagen aber sollte sie über Fuads Pläne aufgeklärt werden. Um sie ganz an sich und Ägyptens Sache zu fesseln, machte er ihr folgende Eröffnung: «Zwischen Asien und Europa bestehen uralte Beziehungen. Die neue Welt, die dort im Norden hereingebrochen ist, hat ihre Wurzeln bei uns im Nilland. Nicht von den alten Ägyptern, auch nicht von den Griechen Alexandrias, will ich dir Mitteilungen machen,» setzte Fuad dem Mädchen seine Überzeugungen auseinander, «wir sind Mohamedaner, kümmern uns nicht um das fremde Vergangene vor dem Auftreten des Propheten. Was wir gewesen sind, ist wichtig, denn wir sollen abermals zu gebührlicher Höhe emporsteigen. Asien und Afrika gehören dem Glauben an den Propheten. Vor vielen hundert Jahren sind Christen bei uns eingefallen,wollten uns das Gelobte Land entreißen. Das Kreuz wurde dem Halbmond, unserm gezückten Säbel am Nachthimmel, entgegengetragen. Manche Niederlage haben wir erlitten, doch unser herrlicher Saladin vermochte es, die Barbaren zu besiegen und zu verjagen. Ein rotbärtiger Kaiser ist auch noch in unser Land gekommen. Da hat sich der Boden Asiens aufgelehnt. Die Erde ist auseinandergeklafft, Flüsse sind aus ihren unterirdischen Grotten hervorgebrochen und haben das Heer der Fremdlinge weggeschwemmt. Der tollkühne Kaiser, jener Ketzer, ist dabei, durch Allahs Elemente selbst, ohne Menschenhilfe fürs Prophetenland, umgekommen. Unser Wissen, unsre Lebensweise sind, dem Glauben gemäß, den uns Mohamed aufgetragen hatte, größer als bei den Feinden gewesen. Sie aber haben damals zu viel von uns gelernt, sind dadurch später übermächtig und übermütig geworden. Auf der Grundlage orientalischer Erfahrung ist Europa hinangestiegen. Heute hält es uns, dank seines Vermögens, in Knechtschaft. Wir aber haben das Wissen, das heilig bleibt. Ich hasse nicht Europa, sein Joch aber müssen wir abschütteln. Hier in Alexandria gibt es einen strengen Orden, der die Geheimnisse aus den großen Zeiten der mohamedanischen Welt bewahrt. Orient und Okzident sind auf diesen Festen aufgebaut. Ein einziger Sohn aus finsterm Christenland hat vor mehr als hundert Jahren unsre Weihen erhalten. Er hieß Balsamo, war aus Palermo und als Eingeweihter in unsre Künste

nannte er sich Cagliostro. Früher schon hat in Frankreich ein großer Seher gelebt, den die Geschichte unter dem Namen Nostradamus kennt. Er ist halber Jude gewesen, wurde als solcher zu Einsichten erkoren, die er niemals erworben hätte. Er, der größte Weissager des Okzidents, konnte es vollbringen, unsern künftigen, nunmehr nicht allzufernen Sieg über geistige Berauber, leibliche Unterdrücker vorauszuschauen. So höre denn, holdes Mädchen aus Nubien, Tochter heiligen Niltales: in fünfzig Jahren wird Italien mit der Türkei in einen Krieg verwickelt sein. Die habsüchtigen Eindringlinge sollen dann versuchen, die Reste des einstigen Osmanenreiches aufzureiben, um Splitter davon in ihren Machtbereich zu bringen. Der Anschlag wird ihnen nicht gelingen. Geschwächt, mag dann Italien Frankreichs Hilfe in Anspruch nehmen. Nochmals werden beide Völker im Nordwest den Bruderstaat von uns schlagen, doch nicht besiegen. Nochmals sollen darauf fünfzig Jahre vergehen, dann wird man wiederum versuchen, unsre Länder dem Westen vollkommen botmäßig zu machen. Ägypten aber wird gerüstet sein, denn seine Stunde soll geschlagen haben! Bei den Hyerischen Inseln wird es uns, Gläubigen an das hohe Wort des Propheten, gelingen, die Flotten der lateinischen Schwestern zu vernichten. Von dann an muß die orientalische Welt in neuer Größe emporsteigen. Südfrankreich, die Heimat des Nostradamus, soll uns abermals gehören. Hohen Aufschwung mag die Provence, einstige Mittlerin zwischen Osten und Westen, wiederum nehmen! Eine bis dahin unerhörte Baukunst wird aus ihrem Boden emporwachsen. Auf diesen Krumen, wenn wir sie erobert haben werden, soll die Versöhnung Asiens und Europas stattfinden. Vorher aber fordern wir unsern Sieg durch die Waffen. Daß er erreicht werde, rufe ich die Tatkraft jedes Kindes unsers heiligen Nillandes auf.»

Für Fuads Reden hatte Fatime gar kein Verständnis. Sie konnte die Europäer nicht hassen, weil sie bloß Opern für weiße Mädchen geschrieben hatten; ihr genügte es, daß Meyerbeer, Verdi — beide Schöpfer von Rollen dunkler Mädchen — Westländer gewesen sind. In Nubien ist man nicht fanatisch mohamedanisch. Dieses dunkle Mädchen hatte nur ein Sinnen und Begehren: Gesang. Aus ihrem Kerker, in dem sie so unzweckmäßig, wenn auch freundlich, gehalten wurde, trachtete sie zu entkommen. Sie versuchte es mit der Sehnsucht nach ihren Erzeugern. Ihre Pflegeeltern be-

haupteten aber, das ginge nicht, sie müßte ganz ausgebildet das strenge Haus verlassen, um als arabische Sängerin auf einer nationalen Bühne aufzutreten. Es wurde ihr sogar vorgegaukelt, mit ihr könnte es gelingen, ein ägyptisches Theater zu gründen, in dem europäische Rollen von dunklen Kräften gesungen würden. Fatime tat aber nur so, als ob sie das glaubte; ein zu sichres Gefühl über die Möglichkeiten ihrer engern und weitern Landsleute wohnte ihr inne. Eines jedoch setzte sie durch: sie wollte mit ihrem Lehrer und Fuads Familie der letzten Opernaufführung der Saison beiwohnen. Gegeben wurde: La Traviata, das Drama einer Fehlgegangenen — daran ließ sich nichts mehr ändern.

Schnell wurde der Nubierin ein schönes, champagnerfarbnes Seidenkleid hergestellt. Gelbe Nelken wurden ihr ins Haar geflochten, als Brustbukett hat man ihr Purpurrosen bewilligt. Sie mochte sich Kamelien anstecken, da schon die Nelken zur Genüge dufteten, doch das ging nicht. Der Text der Traviata ist eine schlechte Zurechtsetzung der Kameliendame Dumas', des jüngern, für die Oper: Was hätte man nun im Theater gesagt, wenn die Nubierin durch ihre Kamelien gefallen wäre! Das Stück schickt sich ohnedies nicht für junge Mädchen. Schmuck durfte Fatime nicht anlegen, erstens war sie dazu noch nicht genügend erwachsen, zweitens galt sie vorläufig bloß in einem engen Gesellschaftskreis als künftiger Theaterstern. Ihre Eltern sind immerhin nur dunkle Dienstboten in Kairo gewesen. Doch ein Pelzmantel war zur Stelle. Er mag entliehen worden sein. Zwei Wagen fuhren vor. Im ersten saß das Ehepaar Fuad, im zweiten ihre erwachsene Tochter und Fatime. Im Atrium des Theaters erwartete sie der Lehrer; sie mochte ihn nicht, nun war er ihr lästig. So nahmen fünf Personen die Parterreloge ein. Man war recht pünktlich eingetroffen. Die ersten Musiker erschienen im Orchester. Als sich das Theater zu füllen begann, fühlte sich Fatime beunruhigt; es war ihr, als ob ein unsichtbares Insekt um ihre Haut schwirrte. Sie konnte es nicht vertreiben. Dann meinte sie, ein Edelstein blende sie, plötzlich aber merkte sie Blicke. Der junge Mann, der Fatime damals im Wagen mitgenommen hatte, der schlanke Levantiner, saß im Parterre und beobachtete sie. Sie, nur sie — ununterbrochen. Sofort schlug das peinliche Gefühl in Freude um. Fatime aber wußte sich zu beherrschen. Ihr Plan war rasch gefaßt; sie wandte sich derart weg, daß die Blicke sie

nicht mehr erreichen konnten, dabei glaubte sie aber ihren Straußenfedernfächer so zugeklappt zu haben, daß der Herr einen zusagenden Wink verstanden haben konnte. Schon fing die Musik an. Der Vorhang flog auf. Die Nubierin sah und hörte wenig. In fieberhafter Erregung, mit dem Gefühl, funkelnde Blicke auf dem entblößten Nacken zu haben, verbrachte sie den ersten Akt. Kaum war der Vorhang gefallen, äußerte sie ihr Entzücken. Fatime vermochte es, richtige Worte über den Gesang einzelner Darsteller, besonders ihrem Lehrer gegenüber, zu äußern. Alle Anwesenden erfreute die offenbare Berauschtheit des jungen Dinges. Einige Bekannte Fuads traten in die Loge. Es waren Nationalisten, die sich nicht darüber wunderten, das viel dunklere Mädchen in der Loge des fanatischen Arabers zu finden. Fatime wurde gelobt, als der kommende Stern auf der Bühne Ägyptens, gepriesen. Man verließ die Loge bis zu Beginn des zweiten Aktes nicht. Auch nun lauschte das Mädchen wenig auf den Gesang. Ihr lag nur daran, einen vor anderthalb Stunden gefaßten Plan durchzuführen. Während der neuen Pause verließ man die Loge. Im Foyer sah Fatime in ihrer Nähe den schlanken Levantiner. Sie enthuschte ihrer Begleitung mit einem Zeichen, sie käme sofort wieder. Übrigens hatte das bloß Fuads Tochter, die aber ganz arglos war, bemerkt. An der Pforte des Foyers trat sofort der Levantiner an sie heran.

«Entführen Sie mich im Nu, wir haben keine Zeit zu verlieren!» Sagte die Nubierin.

«Kommen Sie,» war die Antwort.

Im Seidenkleid, ohne Pelz, verließ Fatime am Arm des jungen Mannes das Theater. Er rief eine Droschke herbei, beide stiegen ein und fuhren ab.

Sie sagte nun: «Ich kann nicht in Alexandria bleiben, mächtige Menschen verfolgen mich.»

Paolo Jeroniti — stellte sich der junge Mann vor und versprach für seiner Entführten Sicherheit sorgen zu wollen. Vor einem eleganten Haus stieg man aus dem Wagen, trat in den Flur. Kaum war der Wagen fort, so fuhr ein einfacherer vor und brachte die zwei in einen anderen Bereich der Stadt. Im Araberviertel, unfern von der Pompejussäule, hielt das Fuhrwerk. Der junge Mann bat die Nubierin einen Augenblick warten zu wollen. Sie hatte keine Angst, im Wagen allein zu bleiben. Nach kaum fünf Mi-

nuten war er zurück und übergab Fatime einen arabischen Burnus. Das Mädchen zog die fremden Kleidungsstücke an, um gegen Erkanntwerden und Kälte geschützt zu sein. Nun verließen beide den Wagen. Er fuhr davon. Die zwei Abenteuerlichen schritten einem Kanal zu, in dem Nilkähne mit ihren hohen elastischen Rahen, verankert lagen. Einer wurde bestiegen. Wenige Minuten darauf wurden die Anker gelichtet und das Schiff setzte sich in Bewegung. Das flüchtige Paar blieb ruhig auf dem Verdeck; ein halbwegs anständiger Unterschlupf war auf dem Schiff nicht vorhanden. Paolo versprach Fatime vollkommene Sicherung vor ihren Freunden und Gönnern. Das Mädchen ist darüber so erfreut gewesen, daß es am liebsten singen mochte. Das aber hätte verräterisch sein können.

«Wirst du mir auch Dankbarkeit erweisen?» fragte sie der Levantiner.

Ohne zu wissen, was man von ihr verlangen würde, sagte das harmlose, über Dinge der Liebe beinahe unaufgeklärte Mädchen: «Ich schwöre es dir bei dem Propheten. In diesem und jedem andern Leben will ich dir dankbar sein. Du aber bringe mich fort von Alexandria aus Ägypten, damit ich im Westland Aida und die Afrikanerin singen kann.»

Nach zwei Stunden schlief das Mädchen plötzlich ein. Sie wurde gut zugedeckt; einen Schleier, der gegen Nebel und Feuchtigkeit schützen sollte, senkte Paolo auf der schönen Nubierin Antlitz. Bei günstigem Nordwind segelte man den Nil aufwärts. Als Fatime erwacht war, erblickte sie ihren Entführer in arabischer Tracht. «Wir werden sofort in Tanta einfahren; ich bringe dich zu einem Freund», redete sie Paola an. «Dort wollen wir ein paar Tage in Sicherheit und Glück zubringen.»

Ganz willig folgte ihm Fatime. In einem schönen Araberhaus hielt bald darauf das Paar seinen Einzug. Obschon nichts vorbereitet war, gelang die Flucht auf ganz wunderbare Weise vollkommen. Welcher Stern mag da hold gestrahlt haben? Alles klappte als ob man wochenlang vorher zweckmäßig eingerichtet hätte. Kaum hatte das Paar der Flüchtigen einen Imbiß eingenommen, als der feurige Levantiner schon seinen Lohn einfordern wollte. Das Mädchen war sehr erschrocken, verweigerte aber entschlossen den ersten Kuß und fand die Geistesgegenwart, um — In Europa! zu lispeln.

(Fortsetzung folgt.)

* * *

FRANZÖSISCHE LYRIK NEUERER ZEIT
AUSGEWÄHLT UND ÜBERTRAGEN VON WALTHER PETRY

II. JEAN COCTEAU Geboren den 5. Juli 1892

Bibliographie

Le Prince Frivole, 1909. — *La Lampe D'Aladin,* bei Mercure de France. *La Danse de Sophocle,* bei Mercure de France 1912. — *Le Cap de Bonne-Esperance,* bei La Sirène 1918. — *Poésies,* bei La Sirène, 1920. — *Escales,* mit Bildern von André Lhote bei La Sirène 1922. — *La Rose de François,* bei Bernouard, La Belle Edition 1923. — *Plain-Chant,* bei Stock 1923. — *Discours du Grand Sommeil,* in Vorbereitung. — *Poésies,* die gesammelten Gedichte, bei Nouvelle Revue Française 1925. —

* * *

AUS DEM PLAIN CHANT

I

Ich sang, mich um der Zeit stetfallenden Pendel zu schleichen
Vielleicht in zwanzig Weisen.
Sah niemals der Gewohnheit Lobsprüche mich erreichen,
Den Ruhm mich nie vereisen.

Wenn die Gewohnheit endlich die greisen Häupter krönet,
Wer will d e n Ruhm erbitten?
Der Liebe große Zeit die dieses Leben schönet
Ist längst verglitten.

Abseits von Lohn, der sehrt, in Jugend glänzen,
Das Buch, das unser, reift;
Wir raten alle Spiele, Scheinschlachten, Sinn von Tänzen,
Daraus das Morgen schweift.

Und einmal ists der Tod, mit süßem Augenwinken
Blößt er die Spur des Schreckens;
Ich fühle einer Stimme groß Wort zum Herzen sinken:
Gedenke des Entdeckens,

Laß Menschen abseits fallen, lasse die Tür sich schließen,
Den Wein laß stehend bittern,
Laß aller Leichen Bälge im Grab zu Säften fließen:
Ich will Dich göttlich gittern!

II

Die Musen sind Feuer, wie Lüster, kristallen,
Flammend und tosend,
Stillen Flugs über den den sie gnaden vor allen,
Als ersten ihn losend.

Ins Knäbische sinken an ihren Kreisen
Der Blitze Spuren,
Wenn Trennung und Fügung sie mühlos beweisen
In Zukunfts Azuren.

Gewitter, zu allem, hausen mit ihnen
In hohen Bereichen.
Sie sind da! Sie sind da! Die Stirnen beschienen
Vom göttlichen Zeichen!

III

Vorbei! Was bleibet ist die Klage dieser Stanzen;
Ich seh, an Charons Seiten,
Den Tod, entfremdet wo Geschickeswirbel tanzen,
Die seiner Macht Geleiten.

Er lebt. Er zaudert. Das ist nicht von seinen Pflichten
Daß er den Port uns fände;
Es lenket Schicksal ihn und führet sein Vernichten
Mit leichtem Wink der Hände.

Ach, auch vergebens diese Statue anzuflehen
Den Ratschluß aufzuhüllen;
Denn nicht der Tod ists selbst an dem wir untergehen:
Mörder sind ihm zu Willen.

IV

Musen die ihr nie wollt reizen oder schrecken
Ich fühle daß ihr geht ohn Lebewohl zu sagen.
Schon steigt der Morgen auf und zornge Hähne wecken,
Nicht wird mein Herz mehr euer Antlitze Abbild tragen.

Ich wag ob euren Undanks, Herrinnen, nicht zu klagen,
Ihr seid ohn Ohr und Schreien muß echolos verhallen.
Verknüpfend eure Zöpfe wie in den Kindertagen
Entflieht ihr, und wir mühn uns in Hieroglyphenfallen.

Ich füg mich eurem Willen. Enteilet grader Bahn,
Und wenn der Tod mir naht wollt mich, wie vor, umschweben.
Der Schreibsaft der mir fließt ist blaues Blut des Schwan
Der da das Schicksal will stirbt, um nur neu zu leben.

In winterstillem Schlaf, fremdesten Zauberringen,
O Musen, lieg ich starr, wie ihr mirs aufgetragen.
Da euer Tun geendet, was bleibt? Die Aether klingen
Drin eure großen Leiber wankende Wellen schlagen.

Warum verlaßt ihr mich? Liebe, du hilfsts ertragen,
Was bleibet ist für Dich: Du Lämmlein in der Herde.
O komm, umarme mich; du darfst den Kranz zernagen
Des scharfen Lorbeers der nur meiner Stirn Beschwerde.

DIE HUNDE BELLEN NAH

Die Hunde bellen nah und ferne singt der Hahn.
Das ist dein Angesicht o trüber Felderplan.
Wohl hißt noch der April in neuen Frühlichtfahnen
Der Fruchtbaumanger Maste mit Atlassegelbahnen,

Macht Falterflug und Hänge des Weines schwefelfarben
Und tieft das Sonnenbecken nach dem die Länder darben,
Berauscht im Rosenwein die Drohnenhaufen
Und Liebe knüpfet ein was sich dereinst verlaufen.

So singt ein Dichter, von wilden Göttern geliebt, den Dank,
Dem Schicksal, januskÖpfig, aus mehreren Mündern sprang.

TOD EINES SCHWANS

Ruderer, ihr haltet den wandernden
Tod in seinen stürmischen Falten,
Führer des Fluchtschwarms, die den anderen
Immer als großes Zeichen galten.

Wende den Hals, edle Statue,
kristallen, schlage den Blick zurück;
des ersten Lebens quälende Frühe
flieht über die Firste, Schatten des Glück.

Jugend zeiget ihr Antlitz nicht;
aber dies Messer in meiner Brust,
Schundstahl, der an der Rippe bricht,
schreiet der Jugend gemordete Lust.

Des Himmels Krone ist Krankheitskranz.
Oh nahet, Taucher und Ruderchor,
höret die Melodien, ganz
schwindend unter dem Sterbeflor.

Verwirrung der Düfte löset sich sanft,
Purpur und Honig sinken;
denn ein Engel, radschlagend am Ranft
wird im Feuer des Himmels ertrinken.

Wolken in Kreuzform, seid ihr Gilles
ausgebreitet die Atlasarme,
oder Gilles de Retz im Spiel
schminkend die Frühe mit Rosenfarbe?

Wolkenkämme sind die Säume
schwanken Europas; auch Pferderücken.
Kindlichfarbene Fernrohrträume
zaubern Seeschlacht unter Himmelsbrücken.

Öffne deinen Federfächer
Grausame Woge, die mich umschließt,
Schaumverwandelt, sinkender Becher,
Lippe, drüber das Dunkel fließt.

VERZWEIFLUNG DES NORDENS

I

Diesen Abend sing ich, befruchte mich selber, Schwan.
Ein Kindersegler. Ophelia im Rinn-
sal. Mache das Bett, o Fee
Des Fluchs. Ein Ständchen . . .

Allein ein Luftballon, Zielfleck, den halten
Die alten Engel der Kirche:
Unsichtbare Landschaft von niemandes Blick gespalten
Wenn du den Sessel wechselst, Fatamorgana.

Weichheit; wachsende Wolke in der falschen
Fernsicht des Periskops, und das Faustballett
Wo das Schaltäßchen wegflog: zerschlagen
Von den Strandes Halali .

Nimm hier eines Rauchers Schattenring
Und das Szepter an. Wenn er schwindet, wir lebten!
In den Algenbehängen, in Bernsteinmatten
Wo man nur blaß die Stunden sinken sieht . . .

Das ist mein zweigeteilter Körper der hier spricht.
Verschüttet doch diesen gemeinen Wein,
Ach Weinlandfrüchte die Veranden schmücken,
Glasperlig, und an Wassergräben wuchern!

Empor! Geschundenes Leben, Grabnacht,
Wo die Sonne die Butten des Meeres
Sprengt. Siehs an!

Diesen Abend sing ich ein Ständchen. O Fee
Des Fluchs, verborgen dem bloßen Auge
Des Strands. Nimm an den Schattenbehang
Und den blutig austropfenden Wein.

Ein Kindersegler, periskopische
Landschaft. Die Stunden . . .
Hier nur mein steiler Körper: Nacht der Tiefe.

II

Ich bin in einer ichesfremden Welt
Allein, wehrlos, versiegt.
Die hohe Schweiz neigt sich im Mond des Mai,
Das ist die Tränenschmelze.

Der Engel färbt die Welt und weiß es nicht
Entrüstungsrot, springt über
Den Osterhügel,
Die Windelbänke, die Glockenblumen im Wind.

Das ist der Engel auch, zerwehten Haares im Hemd,
Flugvogel der stürzt. Sieh da! Ah,
Wem sind die Hüften der Aurora eigen?

Über die Verwüstungsflüge färbt
März die Wangen. Arlesischer Hahn,
Brand! Der Engel mit dem Amselkragen,
Sein Federbusch in Fetzen.

In meiner Hand der Gestirne Astwerk
Enthüllt die Zuflucht der Heide-
Hirten; das Morgendämmern,
Die indische Wand.

Die Hunde jagen die Nacht empor,
Sie lassen mich des Dunkels Hafen sein, o Ohr der Venus.
Die Hähne singen. Die Hähne morden die Nacht.
Die Esel lecken was noch feucht vom Wurf: o Felder,
Wäldereinsamkeiten . . .

Quellen des Mai. Die Frührotglockenblumen
Zart behemdet, über der Feuer Pflugschaar.
Hirte, die Heidehähne singen!
Venus Geburt!

Ich bin allein, wehrlos; Osterhügel.
Ah da, die indische Wand, Märzrand,
Waldtiefen die mich töten.

* * *

BEGEGNUNG MIT RUDOLF PANNWITZ

VON KURT LIEBMANN

DAS Antlitz ist von vollkommener Strenge, erlittener Herbheit, gestrafft kantigen Linien, die von der Rundung der strahlenden Augen überkreist werden, sich zu dem Gewölbten des dominierenden kahlgebrannten Schädels erweitern, eine Kuppel bilden und jäh nach dem gestrafften Genick abfallen: Der Kopf des europäischen Buddho. Die Augen sind sonnenhaft, wie wir sie von Bildern Goethes kennen (Gerhard von Kügelgen, Carl Stieler). Sie sind auch zu Zeiten verschleiert, zu einem anpackenden Späherblick zusammengedrängt. Dann tritt die Linienänderung an den Augenwinkeln hervor, die an ein Altersbild Hölderlins erinnern. Das Sonnenhafte und Gefurchte sind Symptome des Erdwanderers und Erdwissenden. Auch jene Mundkerben sind da, die auf der Lebensmaske Goethes einschneiden und deuten: Wir wissen vom Menschen! Die Linien-Struktur, die sich über das Antlitz zieht, ist nicht der Ausdruck eines

menschlich Nach-Innen-Blutens, sie ist einfach erdhaft und so alt wie diese. Das Haupt ist gestirnig verwittert. Erdhaft ist auch die Farbigkeit. Erdhaft ist das wechselnde Leben, das über dieses Antlitz zieht. Hier ist titanische Unschuld die kühne Gestraffheit eines Menschenführers, die Lichtheit eines im vollen Lebensrhythmus schwingenden Schöpferischen, die leuchtende Weisheit eines wissenden Alten.

Die Stimme ist tönend und sucht den Gegenton. Unmut zuckt zwischen den Augen, wenn dem Melos der Sprache nicht die gleiche klare Form der Sprache antwortet. Alles Verschwommene ist verwiesen.

*

Goethe hat von Alexander von Humboldt gesagt: «Er gleicht einem Brunnen mit vielen Röhren, wo man überall nur Gefäße unterzuhalten braucht und wo es uns immer erquicklich und unerschöpflich entgegenströmt. Er wird einige Tage hierbleiben, und ich fühle schon, es wird mir sein, als hätte ich Jahre verlebt.» Pannwitz strömt unerschöpflich. Seine Rede fließt rhythmisch, sie steigt und fällt, sie ist stoßhaft und bedeutsam sanft. Sie ist Wellen-Rhythmus und Windkraft. Sie ist Kunst. Sie hebt den Inhalt eines Gespräches auf eine hörbare Höhe, steigert diese Höhe durch eine Pause des Rhythmus und fließt dann weiter. Pannwitz ist durchaus machtvoll und architektonisch. Er reißt die Realität heran und baut sie im Gespräch. Er ist ein schaffender Mensch. Eine unerschöpfliche Vitalität verlebendigt das Gespräch, dem man sich hingibt wie dem Bau einer Fuge. Und immer wird das komplexe Phänomen des Lebens ausgeschöpft. Jedes Einzelne wird sofort bestimmt und erhält seinen Platz im Kosmos. Das Gespräch ist keine Diskussion, keine Disputation. Es ist ein tanzender Reigen um die Dinge, in denen wir mitschwingen. Und das Zarathustra-Lachen schwebt darüber.

*

Wir gehen auf und ab in den gewundenen Wegen eines abgelegenen Parkes. Es ist Spätherbst. Wir schreiten über einen nicht oft betretenen Weg, der mit Gras bewachsen ist und an dessen Rand vereinzelte mittlere Fichtenstämme stehen. Durch den verwolkten Himmel kommen Sonnenstrahlen hernieder. Unter den Fichten ist plötzlich Rotdunst. Etwas höher webt Rotgrün. Das Gras des Weges ist Goldgrün. Schräg liegen die Lichtstrahlen

über dem Weg. Pannwitz steht lange und schaut in die belebten Farben. Der Süden ist voll von solchen heimlichen und reifen Farbenwundern.

Pannwitz steht lange am Ufer eines Sees. Wasser ist ihm verwandt. Das Aufdampfende, sich Verjüngende, das Fließende und Kreisende, ewig Neue, das Wasserelement. «Es ist geboten, du sollst ein wanderer sein», heißt es in einem Gedicht des «Urblick».

Wir sind sehr früh auf dem Bahnhof. Durch die Eisenkonstruktionen der Überdachung schimmert ein Rosa. Die Sonne erscheint. Jetzt beflammt Rot den östlichen Himmel. Pannwitz richtet seine Augen zur Sonne. Zwischen geschäftigen Reisenden steht Widar und verehrt das Ewige.

Jedesmal bei der Schönheit der Farbe, bei dem Element des Wassers, bei dem Aufgang des Sonnenballs, sah ich in ein verehrendes, erschüttertes Gesicht und sah den Helden, der da sagt:

> Oh ich glaube daß alle macht und übermacht allein im element ist.
> Ich muß retten das element.

*

Der Zug fährt erst in etwa drei Stunden. Wir haben uns in der Zeit geirrt. Es ist dunkel. Es fängt an zu regnen. Wir werden zur Stadt zurückgehen. Es ist Wörlitz. Wir gingen im Park. Sprachen vom Menschen. Pannwitz sprachtönte, während wir durch die Laubgänge langsam schritten, Liedhaftes aus frühen Jahren. Es war ganz asiatisch rein und nordisch seelenvoll. Jetzt stehen wir vor einem Gasthof. Man wird uns ein Zimmer bereiten. Ich gewinne die Wirtin. Wir ersteigen eine Treppe. Die Wirtin bringt Feuerung. Schon strahlt der Ofen Wärme. Regen schlägt gegen die Scheiben. Unten beginnt der Sonntagstanz. Pannwitz liest «Widars Wiederkehr», die Hymnen des europäischen Menschenalters. Und eine Verwandlung geschieht in unserem Geist.

*

Er kam aus Dalmatien. Aus fünfjähriger Einsamkeit. Ich erlebte einen großen Menschen, dem ich wie einem größten Naturphänomen in Ehrfurcht und Verehrung gegenüberstand. Die Qual der jungen Generation, zwischen Mechanismen und Schemen leben zu müssen, schwindet hier. In mir lebt nur eine tatenzeugende Freude und wache Erregung. Hier ist ein Herrschender. Hier ist ein unendlich Reicher, der mit immer schenken-

der Gebärde die neue Lehre sät. Hier ist ein Wissender, ein Gütiger, ein Arzt. Ein Mensch! Reich ist das Volk, das ihn erkennt.

Er kam aus Dalmatien. Aus fünfjähriger Einsamkeit. Die Schöpfung des «*Kosmuos Atheos*» und die «*Lehre von den Mächten*» war vollendet. In den Hochalpen sang er die Hymnen des neuen Zarathustra: Widar.

Von den Hochalpen herab tönte er seine Stimme und (so bekennt er selbst) rief die Jugend, zeugte von werdender Kultur.

Von der Hochwelt des Engadin herab tönte a u c h eine Menschenstimme:

> Unruhig Glück im Stehn und Spähn und Warten!
> Der Freude harr ich, Tag und Nacht bereit: —
> Der n e u e n Freunde! Kommt! 's ist Zeit! 's ist Zeit!

Es ist Zeit! Ich, der ich als Erster in Deutschland den Ruf hören durfte, erhebe nun meinerseits die ernst-verpflichtende Stimme: Alle Möglichkeiten einer neuen Kultur sind in dem Gesamtwerk und vor allem in dem jetzt erschienenen Gedankenwerk gegeben. Die Vollendung dieses Menschenwerkes ist nur möglich, wenn die lebenden Generationen das Geleistete und die daraus erwachsenden Aufgaben erkennen und anerkennen. Der Generation ist die Möglichkeit gegeben, sich durch die würdige Anerkennung des Pannwitzschen Werkes und lebenspraktische Auswertung der Lehre zu erhöhen. Sie erfüllte die verpflichtende Aufgabe! Ehe der Weltbau «Die Freiheit des Menschen» von Pannwitz vollkommen gefügt ist, müssen noch ungeheure Aufgaben bewältigt werden. Die Epoche höre die Stimme von Pannwitz! Es ist Zeit! Es ist Zeit!

* * *

HANNS MARTIN ELSTER / BÜCHERSCHAU

GESCHICHTE DER WELTLITERATUR

PAUL Wiegler hat kurz vor dem Kriege eine «*Geschichte der Weltliteratur*» geschaffen, die nun in neuer Auflage und Bearbeitung bis zur Gegenwart fortgeführt erscheint (Ullstein, Berlin mit 114 Bildern). Der stattliche Band, der keine Forschung, sondern deren Resultate geben will, trägt seinen Titel, recht besehen, zu Unrecht: eine Geschichte der Weltliteratur ist ohne Einbeziehung der Geschichte der deutschen Literatur unvollständig; Wiegler weiß dies und gab deshalb seinem Werk den Untertitel, der der Haupttitel hätte sein müssen: «Dichtung fremder Völker» und er hätte noch hinzusetzen müssen: vom deutschen Standpunkt aus gesehen. Denn dies allein gibt Wiegler: eine Darstellung der ältesten, ägyptischen, babylonisch-assyrischen Literatur, der Inder, Juden, Griechen, Lateiner, der Hindu, der Perser, Araber, des franko-anglonormannischen Rittertums, der italienischen und französischen Renaissance, der spanischen, portugisischen, englischen, französischen Literatur in ihrem Werdegange sowie der neuen Zeit seit Napoleon für Frankreich, England, Amerika, die Niederlande, Skandinavien, Italien, Spanien, Portugal, Slavonien und Osteuropa sowie der Chinesen und Japaner. Er gibt diese Darstellung in großen Zügen, aus heutigem Erleben heraus, in steter Beziehung zu unserer Menschlichkeit, unter Bevorzugung des Epischen und mit Berücksichtigung der Wechselbeziehungen Deutschlands zum Ausland. Deutschland ist die «Zentralmacht» der Betrachtungsweise, tritt aber selbst nicht in Erscheinung. Grade wegen der besonderen Geistwerte der Wieglerschen Arbeit bedaure ich es, daß die deutsche Literatur in diesem Werke fehlt. Denn unwillkürlich, sicher wider Willen des Verfassers, leistet es damit jenen Propagandisten der sogenannten Weltliteratur Vorschub, die Deutschland geflissentlich übersehen, nicht zur Weltliteratur rechnen. Diese einseitigen Geister sind vor allem im Auslande, aber heute auch in großer Zahl bei uns anzutreffen. Es sind alle jene Literaten, die der heutigen Übersetzungsmode skrupellos und geschäftstüchtig huldigen, mit Behauptungen wie «der Deutsche besitzt keinen Roman», ... kein Theater» u. a. m. unser eigenes Schaffen negieren und uns der Ausbeutung durch gleichgültige Massenproduktion fremder Länder ausliefern. Hoffentlich entschließt Wiegler sich dazu, entweder die deutsche Literatur einzubauen oder aber seinen Untertitel sachlich richtig zum Haupttitel zu erheben. In jedem Falle würde seine geistvolle, kenntnisreiche und außerordentlich gut geschriebene Darstellung dann gewinnen und auch höheren Zwecken dienen können; nämlich dem Aufbau einer wirklichen Weltliteratur.

In Deutschland redet man seit Goethe sehr gerne von Weltliteratur und gewiß haben wir Deutschen sie in dem Sinne,

daß die schöpferischen Geister der fremden Dichtung schnell bei uns anerkannt werden und zur Auswirkung kommen, schon lange erreicht. Allerdings ständig unter Ungerechtigkeit gegen unser eigenes Schaffen. Das, was sich heute aber bei uns als Weltliteratur geriert, nämlich jene Übersetzungswut, die uns wahllos alle Geister zweiten, dritten, xten Ranges anpreist, das ist nichts weiter als Qualitäts-, Maßstablosigkeit, ein Zeichen der Unbildung, der deutschen Unsitte, das Fremde an sich stets höherzustellen als das Eigene. Man kann nicht scharf genug dagegen angehen. Sicher ist eines der besten Mittel dabei die genaue Kenntnis der eigenen und fremden Literaturgeschichte; sie gibt Maßstäbe und man erkennt dann, daß Autoren, die man uns als Größen anpreist, in ihrem eigenen Lande richtiger beurteilt werden als von unsern liebedienernden Literaten. Hilfsmittel dazu werden ja unentwegt in jeder Form geschaffen. Die Sammlung Göschen legt jetzt *Karl Voßlers* berühmte, «*Italienische Literaturgeschichte*», das vielleicht zuverlässigste Büchlein über diese Materie (Walter de Gruyter & Co., Berlin) neu auf; in der Jedermannns Bücherei zeichnet *Harald Beyer* die «*norwegische Literatur*» von den Skalden bis Hamsun aus inniger Vertrautheit nach (Ferd. Hirt, Breslau); eine gute Ergänzung zu Voßlers Arbeit, die die neueste Zeit gegenüber Dante und der Renaissance zurückstellt, bietet *Luigi Russo's* von L. M. Hutzer übertragene Darstellung der «*italienischen Erzähler*» von 1860 bis 1926 (Julius Groos, Heidelberg), ein wahrhaft überaus lehrreiches Werk, das auch zum tieferen Verständnis des heutigen Italiens führt und ein zuverlässiger Führer mit genauen Bibliographien und Biographien ist; auch heutige Italienreisende sollten dies Buch lesen ebenso wie der Englandbesucher *Ernst Vowinkels* instruktive Untersuchung «*der englische Roman der neuesten Zeit und Gegenwart*» (F. A. Herbig, Berlin); Vowinkel hat die Stil- und Geistentwicklung Disraeli bis Chesterton und Joyce tief herausgearbeitet; sein inhaltreiches Buch ist eine vorbildliche Leistung für die Stil- und Geistanalyse der epischen Dichtform eines Landes; zugleich arbeitet Vowinkel sehr glücklich mit höchsten Maßstäben: man erhält durch ihn ein gültiges Verhältnis zur heutigen Epik Englands.

Das gesamte Gebiet der Weltliteratur behandelt auch *Paul Englisch* in seiner mit staunenswerter Belesenheit und gelehrtester Kenntnis erfüllten «*Geschichte der erotischen Literatur*», die vom Verlag Julius Püttmann, Stuttgart, auch mit 112 guten Illustrationen nach berühmten erotischen Werken, Porträts berühmter erotischer Dichter u. a. m. reich ausgestattet wurde, nicht ohne Einschränkung. Der Stoff hätte Englisch, der hier zum *ersten* Male die «*erotische*» Literatur Alt-Griechenlands, Roms, Deutschlands, Frankreichs, Italiens, Englands und des Orients geschichtlich darstellt, erdrückt. Englisch hat seine Aufgabe, die ebenso prekär wie wissenschaftlich verdienstvoll und schwierig ist, meines Erachtens glänzend gelöst: er geht den richtigen Weg zwischen Auswahl und Vollständigkeit, Zitat und Wiedergabe, Urteil und geistiger Auswertung. Seine Art ist solid und streng wissenschaftlich. Sein Werk ist zuver-

lässig und als Ganzes eines der fabelhaften Dokumente des menschlichen Erotismus. Es ist jedem ehrlichen Literaturkenner fortan unentbehrlich; dem Sammler, dem Liebhaber vollends ein Geschenk. Jahrelange Arbeit und Sammlertätigkeit ließ diese erste zusammenfassende Darstellung, die natürlich in den erotischen Wörterbüchern, in Guillaume Apollinaires, Brunets, Cohens, Dusjons, Gays, Grisebachs, Hayn-Gotendorfs, Holzmanns u. a. Arbeiten ihre Quellen und Hilfen hat und auch alle einschlägigen Spezialwerke berücksichtigt, entstehen. Englisch gibt nach der Definition einiger Grundbegriffe und Bemerkungen über die Zensur erotischer Werke zuerst die Geschichte der griechischen und römischen Literatur; dann folgt Deutschland vom Mittelalter bis zur Gegenwart, darauf Frankreich bis zum 18. Jahrhundert; diesem Jahrhundert wird ein besonderer Abschnitt eingeräumt, wie sachlich notwendig, während das 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart knapper behandelt wird; bei der Darstellung Italiens prävalieren der Humanismus und die Renaissance, während England und der Orient nur skizziert werden. Man ist Englisch für die Auswahl dankbar: jetzt umfaßt sein Werk schon fast 700 Großoktavseiten; es hätte bei nicht gleich treffsicherer Auswahl einen unhandlichen Umfang angenommen. Sicher ist, daß das Buch von Auflage zu Auflage verbessert werden wird.

Ergänzend zur Arbeit Englischs tritt eine kleine, geschmackvoll geschickte, von *Franz Blei* herausgegebene Buchreihe «*der buntfarbige Eros*» (Verlag der Gesellschaft für graphische Industrie, Wien). Hier finden wir, von Künstlern wie J. Zimpel, K. Schwatz, E. Wreck, F. Löw geschmückt, «*die Hetärenbriefe des Alkiphron*», eines Zeitgenossen Lukians, den Alkiphron nachahmt, *Allessandro Piccolominis* «*Gespräch über die feine Erziehung der Frauen*», von 1539, *Abbé Choisys* Erinnerungen «*Aus meinem Leben*» zwischen 1644 und 1724 und des mir unbekannten, anscheinend modernen *Leijo Benedict* Geschichten «*Die Wandlungen der Venus*», so daß diese natürlich recht übermütigen Bände die Erotik der Antike, der Renaissance, des französischen 18. Jahrhunderts und der Gegenwart vermitteln, allerdings mehr in epikuräischer, als wissenschaftlicher Aufmachung.

Wie stark Eros die treibende Kraft im Reiche der Dichtung ist, verrät immer wieder die Literatur der Naturvölker. Im Umfange der breitesten Weltliteratur wird sie von der bekannten Sammlung «*der Märchen der Weltliteratur*», die *Fr. v. der Leyen und Paul Zaunert* bei Eugen Diederichs in Jena herausgegeben, dargeboten. Diese unerschöpflich reiche Reihe wurde jetzt für Deutschland um eine neue Folge «*Plattdeutscher Märchen*», die *Wilhelm Wisser* wieder gesammelt und bearbeitet hat, und durch einen Band «*Deutscher Märchen aus dem Donaulande*», die Zaunert mit Hilfe vieler österreichischer Gelehrter zusammentrug, glücklich vermehrt; gute Bilder sind beigegeben. «*Lettisch-litauische Volksmärchen*» haben M. Boehm und F. Specht aus der großen ständigen Sammlung von Hans Leschir, die 1891—1912 in Riga erschien, sowie aus andern Quellen entnommen; eine uns bisher verschlossene Nachbar-

welt tut sich auf; Sage, Volksglauben, die nordische Mythologie der Teufel, Riesen spielen hier eine besondere Rolle. Die Bände, die die «*türkischen Märchen*», von Fr. Giese herausgegeben, und die «*Altägyptischen Erzählungen und Märchen*», von G. Roeder ausgewählt und übersetzt, bringen, führen in den Orient, zu dem Volk von 1001 Nacht und zu den Pharaonen. Sie beanspruchen unser Interesse ebenso lebhaft wie die von *W. Krickeberg* herausgegebene «*Indianermärchen aus Nordamerika*», die durch die Märchen der Eskimo ergänzt werden und eine seltene Poetisierung der Natur offenbaren. Durch dies Diederichs'sche Unternehmen weitet sich uns die Weltliteratur ganz unvergleichlich und immer neu.

Glücklich geht Diederichs auf diesem Wege weiter, wenn er uns in der Sammlung *Insulinde,* in der Übertragung von *Hans Overbeck* «*Malaiische Erzählungen*», die eine romantische Kunstdichtung höfisch-heldischen Lebens und eine eulenspiegelfrohe, tierfabelnde Volkspoesie bringen, bietet oder wenn er uns in der Bearbeitung von *Wolfgang von Gersdorff* «*japanische Dramen*» in einer Auswahl, die sich schon die deutsche Bühne erobert hat, mit guter Einleitung und japanischen Holzschnitten vermittelt. Diese Arbeit verdient einmal gesonderte, vertiefte Würdigung, weshalb hier vorerst nur ein Hinweis gegeben sei, um zu zeigen, wie die Weltliteratur uns in ihren Werken noch großenteils als neu zuwächst.

NEUDRUCKE DEUTSCHER LITERATUR

AN die Spitze jeder Betrachtung über die Wiederentdeckung alten deutschen Geistesgutes sowie deren Neubelebung sollte man stets einen Dank an *Hugo von Hofmannsthal* aussprechen, dessen Lebensarbeit als Herausgeber nun in dem «*Deutschen Lesebuch*», das in der neu vorliegenden Auflage auf zwei Bände (Verlag der Bremer Presse, München) anwuchs, seine Gipfelung fand. Hofmannsthal vereint Sprach- und Geistgefühl in einer so umfassenden Einheit, daß seine Auswahl aus der gesamten deutschen Literatur von Goethe an ein Bild des deutschen Geistes und der deutschen Sprache an sich rundet. Dies «deutsche Lesebuch» sollte an allen Schulen, einschließlich den Universitäten, die Grundlage der deutschen Bildung abgeben: dann sähe es besser um die Zukunft unserer Geistigkeit aus. Aber Hofmannsthal ist ja «nur» ein Dichter und nach dem Brauch unserer mechanisierten Zeit muß ein «deutsches Lesebuch», das für unsere Schulen in Frage kommt, einen Fachlehrer zum Herausgeber haben. So bleibt denn nur der Wunsch, daß die frei wählenden Schüler und Schulbefreiten Hofmannsthals Lesebuch über alle andern Lesebücher stellen möchten. ...

Die vor dem Weltkriege modische Fülle von Neuausgaben deutscher Literatur ist seit einigen Jahren erheblich zurückgegangen. Infolgedessen behauptet nun wieder der sinnvolle Neudruck das Feld. Wenn J. G. Cotta in Stuttgart von *Wolfram von Eschenbachs* «*Parzifal*» in der Bearbeitung von *Wilhelm Hertz* und mit einem Nachwort von *Fr. v. der Leyen* eine Volksausgabe veranstaltet, so ist dies nur zu begrüßen, denn Wolframs «Parzifal» kann

nun einmal nur in einer Übertragung ins Neudeutsche voll nachempfunden werden, zumal wenn die Bearbeitung so glücklich ist, wie die von Wilhelm Hertz, die 1898 erstmalig erschien. Beim Nachwort Fr. v. der Leyen hätte man jetzt ergänzend die Berücksichtigung von Albrecht Schaeffers «Parzival», der eigentlichen Erneuerung des Wolframschen Werkes für unser gegenwärtiges Erleben, gewünscht; vielleicht holt eine spätere Neuauflage diesen Mangel nach. — Ein origineller Versuch, das *«Nibelungenlied»* auf altbayrisch zu vermitteln, unternahm *Hans Stieglitz* (München, Verlag R. Oldenbourg). Das Landvolk, die Kinder und alle Gebildeten, die Sinn für die Urwüchsigkeit der Mundart haben, werden diese Prosagestaltung als ein kraftvolles Volksbuch begrüßen; die Nibelungensage packt uns hier mit seltsamer Unmittelbarkeit und Ursprünglichkeit. Stieglitz' gelungener Versuch hat dieselbe Berechtigung wie jede hochdeutsche Übertragung; was dem Hochdeutschen recht ist, ist es auch der Mundart. Eine Verkennung der Absichten von Stieglitz kann also nur böswillig geschehen. Verwandten Weg geht auch *Josef Hofmiller* in seiner zwar nicht dialektischen, sondern hochdeutschen Prosanachdichtung des *»Meier Helmbrecht»* von *Weraher dem Gärtner* (Albert Langen, München). Der Realismus des Bauernepos aus dem 13. Jahrhundert erhebt sich hier zu eindrucksamer Plastik. Das Mittelhochdeutsch dieser Zeit ist freilich dem gutwilligen Leser auch heute noch durchaus verständlich, so daß das Original auch neben solchen Nachdichtungen noch gelesen bleiben sollte. Es war deshalb ein guter Gedanke *Rudolf Borchardts,* in seiner vom Verlage der Bremer Presse zu München schön gedruckten und mit glänzendem Essai als Nachwort versehenen Ausgabe des *«Armen Heinrich»* von *Hartmann von Aue* die Originalsprache beizubehalten. Das wundervolle Gedicht wurde sprachlich voll Ehrfurcht und mit Vorsicht nur «von unrichtig Gewordenem und gänzlich Blicklosem befreit» und dem Leser wird mit Recht empfohlen, sich in die reine alte Sprachform zu versenken. Parallel dazu schenkt *Carl von Kraus* uns in gleicher Ausstattung im selben Verlage *Heinrich von Morungen* lyrisches Werk neu: zuerst die Originale in der wissenschaftlichen Schreibweise, dann genaue Prosaübertragungen, darauf eine Fülle von Anmerkungen und schließlich ein zusammenfassendes Nachwort, so daß hier das Vorbild einer ebenso geschmackvollen wie wissenschaftlichen Ausgabe vorliegt. Eine weitere, sehr interessante Übertragung eines mittelhochdeutschen Gedichtes gibt *Georg Baesecke,* und zwar den *«Reinhart Fuchs»* von Heinrich, dem Gleisner, dem elsässischen Mönch, der um 1180 lebte. Jakob Grimm hat einst das kleine Werk, das nach französischem Vorbild gearbeitet ist, entdeckt und Baesecke gibt es uns nun in frisch gereimtem, dem alten Vers entsprechendem, rhythmisiertem, altertümlichem Deutsch, das die archaische, jugendlich spröde, scharfe, forsche Art des Gleisners, der an der höfischen Welt grimmig verzweifelte, gut in Erscheinung treten läßt. Das vom Verlage Max Niemeyer in Halle hübsch ausgestattete Büchlein wird jedem Freunde des Stoffes, der in den Niederlanden und durch Goethe seine

klassische Vollendung erhielt, sehr willkommen sein. Ein jüngerer Zeitgenosse Heinrichs war der Zisterziensermönch *Caesarius von Heisterbach,* der uns, allerdings in lateinischer Sprache, kulturgeschichtlich wichtige Anekdoten aus dem Mönchsleben geschenkt hat. Paul Weiglin schenkt uns jetzt daraus eine treffliche Auswahl und Übersetzung als «*wunderbare Geschichten*» (Albert Langen, München), die in der Tat ein einzigartiges Bild vom Mittelalter geben. Caesarius schrieb seinen Dialogus miraculorum für Novizen; was er gehört oder erlebt, Legenden, Visionen, Abenteuer, Schwänke sammelte er als Beispiele für den Eintritt ins Kloster, für Reue, Beichte, Versuchung — kurzum für das Leben des frommen Mönches. Weiglin läßt die Dialogform fort und bietet nur die Geschichten, etwa hundert, in denen das Wunder regiert und nicht mit der Ratio, sondern im Gemüt, mystisch aufgenommen wird. Es ist die Weltanschauung der Gotik, die sich hier offenbart. Wer sich noch tiefer in die Welt des Caesarius zu versenken wünscht, dem sei die ausführliche Arbeit «*Caesarius von Heisterbach und die bildende Kunst*» von *Egid Beitz* (Dr. Benno Filser, Augsburg) empfohlen. Beitz hat Caesarius' Werk auf die Beziehungen zur Architektur, Malerei, Plastik und Kunstgewerbe hin durchgearbeitet und hat hier viele anschauliche Tatsachen, die möglichst mit Abbildungen gezeigt werden, entdeckt. Auch die Abbildungen in den Handschriften, die Idealporträts des Caesarius werden ebenso wie die Biographie des Caesarius und die Stellung der Zisterzienser zur Kunst mit instruktiver Wissenschaftlichkeit behandelt. Das Buch ist gleich wertvoll für den Kunst- wie den Literaturhistoriker. Beiden ist ebenfalls, so weit sie sich in das Zeitalter der Gotik vertiefen, die *Legenda aurea* des *Jacobus de Voragine,* die uns Eugen Diederichs in Jena in einer wunderschönen Volksausgabe, zwei Bände in einem Bande von über 1000 Seiten, in der ausgezeichneten Verdeutschung von *Richard Benz* mit guter Einleitung, mit Lesarten und Register darbietet; Benz' Übertragung wird dem Stil dieses neben Dantes Divina commedia wichtigsten Werkes für das Verständnis des Mittelalters, dessen den christlichen Mythos vollendendes Epos an sich es vorstellt, mit künstlerischer Schöpferkraft gerecht. Auch die Gegenwart wird in diesem Werke eigenes Erleben erweitert fühlen.

Zwei Jahrhunderte später und die mittelalterliche Glaubenskraft ist geschwunden. Der fromme Caesarius, der fromme Jacobus gelten nicht mehr. Jetzt tönt die Stimme des Elsässers *Thomas Murner,* der ein wildes Leben zwischen Straßburg, Paris, England, Bologna, der Schweiz, Heidelberg zwischen 1475 und 1536 führte und in zynischem, derbfrechem, volkstümlich wirksamem Vagantenhumor als bedeutendster Satyriker des antilutherischen Lagers auch heute noch einen nicht nur kulturhistorischen, sondern literarischen Wert hat. Seine «*Deutschen Schriften*» erhalten jetzt durch Franz Schultz unter der Mitarbeit verschiedener Forscher mit Unterstützung des wissenschaftlichen Instituts der Elsaß-Lothringer im Reich die endgültige wissenschaftliche Ausgabe, die auch die Holzschnitte des Erstdrucks und eine Handschriftenprobe Murners enthält

(Walter de Gruyter & Co., Berlin). Die beiden vorliegenden Bände sind von *M. Spanier,* der schon vor 30 Jahren über Murner gearbeitet hat, betreut und bringen die «*Narrenbeschwörung*» sowie die «*Schelmenzunft*» im Original mit umfangreichstem wissenschaftlichen Apparat. Die große Einleitung zur umfangreichen «Narrenbeschwörung» bringt einen Vergleich zwischen Sebastian Brant und Murner; alle Drucke werden verglichen; die Holzschnitte sind brauchbar wiedergegeben; die Anmerkungen genügen allen erdenklichen Ansprüchen, sprachlichen wie inhaltlichen. In gleich aufschlußreicher, streng philologischer Weise ist «die Schelmenzunft» behandelt worden. Hoffen wir, daß das erfreuliche Unternehmen, das uns einer der größten deutschen Satiriker in endgültiger Ausgabe schenkt, rasch auch Murners andere deutsche Werke vorlegt. Wer außer der wissenschaftlichen Ausgabe noch einen guten Faksimiledruck der «*Schelmenzunfft*» sucht, der sei auf den Druck der Görresgesellschaft (bei Benno Filser, Augsburg) verwiesen. Der Herausgeber, Hans Rupé, der auch ein Nachwort mit Biographie und Würdigung Murners beigibt, hat die dritte, 1513 bei Silvan Othmar in Augsburg erschienene Ausgabe wegen der Qualität der Holzschnitte, die von Hans Burgkmair d. Ä. geschaffen worden sind, gewählt. Die Art Murners und des Holzschneiders geht hier prachtvoll zusammen; so ist ein Werk von starker Eindruckskraft entstanden, an dem der Murnerfreund, der Bibliophile wie der Kunstkritiker gleiche Freude haben. Dieser Faksimiledruck ergänzt außerdem gut die Ausgabe Spaniers, da diese die Holzschnitte der ersten sogenannten Frankfurter Ausgabe, die gänzlich verschieden sind und sogar Murner selbst schon zugeschrieben wurden, enthält. Man hat hier also keine Wiederholung, sondern eine doppelte Spiegelung des Buches im zeitgenössischen Bilde — gewiß eine seltene Freude für den Freund der Literatur des beginnenden 16. Jahrhunderts.

Wenige Jahrzehnte zuvor war auch die Tellsage entstanden; das älteste Tell-Lied datiert von 1477 und Aegidus Tschudi (1505—1572) zeigt schon eine sehr ausgebildete Sage. 1559 beginnt Jakob Ruof dann die lange Reihe der Tellspiele, der Telldramen. Einen köstlichen Neudruck dieses ersten Spiels bietet jetzt der Verlag Gebr. Fretz A.-G. in Zürich dar: «*Ein hübsch Spiel, gehalten zu Ury in der Eyd gnossenschafft von Wilhelm Thellen, ihrem Landmann und ersten Eydgnossen.*» Der bibliophile Druck von 950 numerierten Stücken ist von Walter Cyliax geleitet und von Willi Harwerth mit handkolorierten Originalholzschnitten von entzückender Stilsauberkeit geschmückt. Die Schweiz hat sich mit diesem geschmackvoll in Pergament gebundenen kleinen Band ein bibliophiles Denkmal ihrer populärsten Heimatsage in würdigster Form errichtet. Wer diesen Druck besitzt, hat nur reinste Freude durch ihn. — Eine hübsche andere Schweizer Erinnerung hat Adolf Hauffen in einem Bändchen «*Schweizer Dichtungen*» von *Johann Fischart,* dem bedeutenden Satiriker des 16. Jahrhundert, geschaffen (Huber & Co., Frauenfeld). Fischart, der in Basel promoviert hat, hat in den Bildergedichten auf Heinrich Bullinger und Rudolf Gwalther, im «*Glückhafft*

Schiff von Zürich» und in *«Bündnis und Verein»* so lebensvolle Verkörperungen echten Schweizertums geschaffen, daß man auch heute noch daran seine Freude hat; der Herausgeber hat als Einleitung eine ausführliche Darstellung der Beziehungen Fischarts zur Schweiz vorangestellt. Die gleiche Sammlung «der Schweiz im deutschen Geistesleben» vermittelt nach den Handschriften *«die dramatischen Werke»* des Luzerner *Zarachias Bletz,* von E. Steiner herausgegeben. Bletz lebte ebenfalls im 16. Jahrhundert und schrieb um 1546 Faßnachtspiele, charakteristische Beispiele für die Blüte des Lustspiels in der Schweiz; natürlich ist auch hier Sebastian Brants Einfluß spürbar.

Eine literarhistorische Angelegenheit im engeren Sinne sind auch die *«drei märkischen Weihnachtsspiele* , die *Johs. Bolte* als ersten Band der von der Gesellschaft der Berliner Freunde der deutschen Akademie herausgegebenen «Berlinischen Forschungen» (Reimar Hobbing, Berlin; in häßlichem Einband) zum Druck befördert hat. Hier finden wir in kritisch durchgesehenem Text die Spiele von Heinrich Knauert (1541), von Christoph Lasius (1545) und eines Berliner Anonymus (1589). Ein süddeutsches Spiel, noch vor dem Dreißigjährigen Kriege entstanden, aber erst 1693 gedruckt, wird beigegeben, Bolte hat eine für die Geschichte der dramatischen Kunst in der Mark Brandenburg bedeutsame Einleitung beigesteuert, die auch die geistigen Werte der Spiele erkennen läßt. Vielleicht regen die sämtlich in Reimversen abgefaßten Stücke auch einen Berliner Theatermann zur Neuaufführung an; es stecken manche Spielwerte in diesen aus dem Luther-Melanchthonkreis hervorgegangenen Werken.

Auf breiteste populäre Wirkung berechnet ist *Ernst Guggenheims* Neugestaltung alter Schwänke und Geschichten *«Das böse Weib»* hübsch gedruckt im Hortus deliciarum des Verlages Julius Bard, Berlin). Wer die Anekdotensammlungen des ausgehenden Mittelalters wie Paulis «Schimpf und Ernst» von 1522, wie Kirchhoffs «Wendunmuth» (1563—1603) u. a. m. je gelesen hat, weiß, welche Anekdotenmeisterschaft die Deutschen jener Zeit besaßen. Aus diesem Born hat Guggenheim 133 Geschichten mit dem Thema des bösen Weibes, neben dem ebenbürtig der böse Mann erscheint, ausgewählt und gut in neues Deutsch geformt. Ein ebenso kurzweiliges wie menschlich-allzumenschliches Buch ist so entstanden, an dem man seine humorvolle Freude hat. Saubere alte Holzschnitte schmücken den unartigen Band.

GESCHICHTE DES KUNSTGEWERBES

DIE Geschichte des Kunstgewerbes ist von jeher ein Stiefkind der kunsthistorischen Forschung gewesen. Man hat wohl immer schon Detailstudien auf diesem Gebiete für einzelne Epochen oder Besonderheiten getrieben, aber zusammenfassende Darstellungen des ganzen Gebietes, ja sogar von Teilgebieten fehlten bisher. So kommt es, daß wir z. B. auch eine Geschichte der Möbelkunst erst jetzt erhalten. Nun allerdings in reichstem Maße und doppelter Ausführung. Man braucht diese Doppelung aber nicht bedauern, denn beide Werke ergänzen einander recht

glücklich und die Darstellung des Gesamtgebietes hat den Vorteil davon. Das um ein Jahr ältere Werk, schon 1926 erschienen und von dem zweiten Bearbeiter mitbenutzt ist *Hermann Schmitz'* prächtiges, umfangreiches *Möbelwerk*, das der Verlag Ernst Wasmuth, Berlin mit 683 Abbildungen in großem Quartformat verschwenderisch ausgestattet hat. Hier liegt der Nachdruck entschieden auf den Abbildungen; zugleich hat Schmitz auch das Altertum, also Ägypten, Griechenland, Rom, sowie zum Schluß, freilich nur skizzenhaft den vorderen Orient und Ostasien behandelt; seine Hauptarbeit gilt natürlich Europa von der romanischen Epoche an bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Hier gibt sich ein natürlicher Abschluß, denn zu jener Zeit kam die entsetzliche Nachahmung historischer Möbel auf und erst am Ende des irrigen Historismus wurde das neue künstlerisch wieder gültige Möbel geschaffen, unser modernes Möbel, für das besondere Werke ja in Fülle existieren. Der 62 Seiten umfassende Text vermittelt in klarer Form die Entwicklung und die entscheidenden Merkmale der einzelnen Stil- und Kulturepochen in der Art einer Querschnittskizzierung: instruktiv und nicht durch Einzelheiten verwirrend. Das Altertum zu 25 Abbildungsseiten, das Mittelalter zu 53, die Renaissance zu 90, das Barock zu 50, die Regence in Frankreich und der Übergang zum Rokoko sowie dies selbst zu 137, der Louis XVI.-Stil Frühklassizismus und Empire zu 40, das Biedermeier und 19. Jahrhundert zu 7 und der vordere Orient sowie Ostasien zu 12 Abbildungsseiten, die stets mehrere Bilder in bester Wiedergabe bringen. Der Wert des inhaltsreichen Werkes ist natürlich mit ein paar Worten nicht auszuschöpfen; der Kunstfreund, der Sammler, der Architekt, Tischler wie Bauherr, Dekorationskünstler wie Liebhaber wird diesen Band zu den Standard-Werken zählen.

Und alle werden *Adolf Feulners* soeben erschienene *Kunstgeschichte des Möbels*, die das Altertum nur kurz streift und dann vom Mittelalter bis zum Biedermeier reicht, daneben stellen. Nicht nur als Ergänzung, sondern als Vervollständigung. Das im Rahmen der bekannten schönen Propyläen-Kunstgeschichte wohl geplante Werk ist nämlich weit über den Typus der üblichen Bände hinausgewachsen; es ist keine Bildersammlung mit wertvoller Einleitung, sondern der Text prävaliert durchaus, wenn auch die 500 Abbildungen im Text jedem Wunsche gerecht werden. (Propyläenverlag,Berlin.) Feulner bietet aber keine Skizze der Möbelentwicklung, sondern die erste eingehende, breite, Einzelheiten, Künstlerpersönlichkeiten, Stil- und Kulturzusammenhänge erfassende Darstellung, also eine wirkliche Geschichte der Möbelkunst in trefflichster Fassung. Feulner gibt die Entwicklung des europäischen Möbels, läßt mit Absicht das kirchliche Möbel, wenn er es nicht zur Erklärung eines bestimmten Typus braucht, und ebenso die Volkskunst fort; das Hausmöbel im engeren Sinne ist sein Thema; die Blütezeiten fallen mit den künstlerischen Blütezeiten zusammen. Auch die Malerei und Architektur, soweit sie in Beziehung zum Möbel stehen, werden textlich und bildlich verwertet, so daß sich der Zusammenhang der Geschichte des Möbels mit der allgemeinen Kunst-

geschichte umfassend darbietet. Zu der Fülle von Abbildungen treten reiche Literaturverzeichnisse und Register. So ist hier dann eine glanzvolle Ergänzung zu jeder Kunstgeschichte geschaffen worden, ein wertvolles ebenso wissenschaftliches wie liebhaberisches Werk, das seinesgleichen in der kunsthistorischen Literatur sucht. Der Erfolg ist Feulner sicher.

Die übrigen Neuerscheinungen auf dem Gebiete des Kunstgewerbes behandeln wie üblich Einzelgruppen, An erster Stelle ist hier das prächtig ausgestattete, großzügig angelegte «*Jahrbuch der Einbandkunst*» zu nennen, das *Hans Loubier* und *Erhard Klette* im Verlag für Einbandkunst, Leipzig, erscheinen lassen. Sollte wirklich der Plan, jährlich solchen stattlichen Band herauszubringen, zur Tat werden, so können sich alle Bücherliebhaber zu dem Unternehmen nur beglückwünschen. Denn hier soll die Aufgabe gelöst werden, die Einbandkunst *aller* Zeiten und Länder in wissenschaftlicher Erforschung der alten und Darstellung der modernen Zeit zu behandeln. Die neuen Forschungsresultate zur Entwicklungsgeschichte des alten Bucheinbands und der moderne künstlerische Einband bei den verschiedenen Nationen werden behandelt, kritisch erläutert, Kunstbuchbindervereine mit Mitgliederadressen werden angeschlossen. Der überreiche Inhalt sei nur durch die Mitarbeiternamen skizziert: Alex. Birkenmayer bebehandelt „die nächsten Aufgaben bei der Erforschung der Frühgeschichte des gepreßten Ledereinbandes», Adolf Rhein die Stempeldruckeinbände, H. Endres die Einbandforschung in Franken, A. Schmidt zwei Buchbinder des XV. Jahrhunderts, M. J. Husung Paul Schwenkes Nachlaß, H. Endres Meister des XV. Jahrhunderts, J. Schunke und J. Reinwald, Jakob Krause, F. Eichler, den Elsässer Hoffok, K. Haebler Stuttgarter und H. Herbst Braunschweiger Buchbinder, H. Zimmermann Beziehungen zu Luther und Cranach, J. Theele die Spesplatte der Meister J B und I P, Frhr. J. Rüdbeck vier Lyoner Einbände des XVI. Jahrhunderts, A. Rhein das Abreibeverfahren bei Bucheinbänden, J. Hofmann die Katalogisierung und H. Loubier das Abbildungsrepertorium der Abbildungen. Ebenso ausführlich wird die neue Einbandkunst bearbeitet: Otto Pfaff, Hugo Steiner-Prag, El. Kner, H. Kitz, H. Loubier, J. Dratwa und Franz Lysakowski, E. Kretz, E. Valenta, Erh. Klette usw. usw. geben hier das umfassendste Material bis zur Besprechung der Bucheinbandsliteratur hin. So ist dann hier ein Sammelpunkt für die Einbandkunst geschaffen, wie man sich ihn vollkommener nicht denken kann. Wissenschaft, Buchkunst, Bibliophilie und das Handwerk werden das Jahrbuch durch ihre treue Anteilnahme und Förderung ihren Dank und die Möglichkeit weiteren Ausbaues abzustatten haben. —

Das Handwerk ist im Verlaufe der letzten Dezennien ja wieder der Kunst nahegerückt, wie es sachlich notwendig ist. Das bewies auch die Münchener Ausstellung vom bayrischen Handwerk in diesem Sommer. Die Leitung dieser Ausstellung hat nun nicht nur durch *Cajetan Maria Freund* eine sehr schön gedruckte, inhaltsreiche Zeitschrift «*Kultur des Handwerks*» herausgeben lassen, deren Hefte durch ihre Vielseitigkeit und Gewichtigkeit bald

ein besonderes Objekt der Sammler und Wissenschaftler sein werden, sondern auch eine Reihe bibliophiler Bücher von seltenem Geschmack der Ausstattung und von wirklichem Reiz des Inhaltes die sogenannten *Eligius-Drucke* in der Kunst- und Verlagsdruckerei Gressinger & Co. zu München durch denselben Herausgeber erscheinen lassen. Die Bände haben verschiedene Formate, Papiere, Typen, Einbände. Es ist keineswegs das Schema einer memanisierten Reihe angewandt, sondern der individuelle Ausdruck jedes Inhalts ist gewahrt. Der erste Band bringt eine Beschreibung *«des alten Bayerns»* durch *Otto Hartig,* der seinen Text auf alte Bücher stützt. Dieser Text ist des weiteren vornehmlich Begleitung zu dreißig Zeichnungen und achtunddreißig Holzschnitten aus der Werkstätte *Philipp Apians* und *Jost Ammans,* die ganz verschollen waren. Apian und Amman hatten 1568 die «Bayerischen Landtafeln» publiziert; aus diesem Werk und dieser Zusammenarbeit von Geograph und Künstler wuchsen nun eine Fülle von Karten, Zeichnungen und Holzschnitten, die Hartig in sorgfältiger Auswahl und bester Reproduktion darbietet; zuerst die Karten und die Vorlagen zu den Holzschnitten, reizvolle Skizzen, dann die kernig-volkstümlichen Holzschnitte Ammans, ebenso künstlerisch wie geographisch gediegen. Der von Theodor Heller drucktechnisch geschmackvoll eingerichteteBand wird allen Freunden des Bayernlandes und des deutschen Holzschnitts ein schönes Geschenk bedeuten. — Der zweite Eligius-Druck, wieder von Th. Heller ausgestattet, bringt aus der Feder zweier junger Dichter, *Emil Barths* und *Caj. M. Freunds,* *«das Erbauungsbuch des guten Handwerkers»* recht in dem Sinne, das Gemüt des von der Unrast der Arbeit Erschöpften, zu erbauen, zu höherem Weisheitsstreben zu erheben. Vers und Prosa wechseln miteinander: ein Gedicht auf die Hand, eine Betrachtung vom Fluß, eine Ode vom Schmieden, ein Blick auf den irdenen Krug, ein Dankvers an Gott, ein nachdenkliches Wort von den Sinnen, Steinmetz im Mittelalter, der Mann aus den andern Zeiten, Die Arche, Aufzeichnungen eines Krippenschnitzers, Verse «am Rande der Zeit», eine Legende, ein Preislied auf die Hände als Beschluß. Dies kleine Buch ein ebenso dichterisch wie menschlich reines Zeugnis vom inneren Sinn des Handwerks, ein Werk, das auch im Reiche der Literatur starke Beachtung finden sollte. — Das dritte Eligius-Buch bringt schließlich in herrlichem Frakturdruck großen Formates, nach Th. Hellers Anordnung, jene *«Predigt vom Glass und vom Glassmacher»,* die in Nürnberg 1578 erstmals erschien: ein Dokument deutscher Handwerksart von unvergänglicher Treuherzigkeit und Gottesliebe. — Alle drei Eligiusdrucke sind Kleinode deutschen Handwerks; sie werden ihre Wirkung tun in unserer Zeit, da auch das Kunstgewerbe sich wieder zu diesem sinnvollen Handwerk voll bekennt, und gehen weit über den Rahmen von Gelegenheitsdrucken hinaus. Es sind bibliophile Kunstwerke erster Ordnung.

Künstlerisches Handwerk widmete von jeher der Uhr seine Kraft. *«Die Schwarzwälder Uhr»,* ästhetisch ebenso berühmt wie zeitweise berüchtigt, erhielt jetzt eine ausführliche monographische Darstellung von *Adolf Kistner* (mit 113 Bildern bei C.

F. Müller, Karlsruhe i. B.) als ein Beitrag zur badischen Heimatkunde und Gewerbegeschichte. Werdegang, Technik, Ausstattung werden in dieser seit zwei Jahrzehnten vorbereiteten Schrift vorbildlich und endgültig behandelt; die Schwarzwälder Uhren werden seit etwa 1700 in immer größerem Maße gefertigt; heute ist der Betrieb industrialisiert; man hätte dem stoffreichen Bande eine ästhetisch stärkere Einstellung gewünscht, denn die Uhrengehäuse sind heute noch zu schreckliche Kulturgreuel. ...

Ebenso stoffreich, doch auf höherer Warte steht *Theodor Hampes* Schrift über *«den Zinnsoldaten»* (mit 186 Bildern bei Herbert Stubenrauch, Berlin). Die Anfertigung des Zinnsoldaten erforderte von Anfang an neben handwerklichem Geschick auch künstlerische Kräfte; die besten Verfertiger waren kleine Modelleure, Bildhauer und in der Farbgebung auch Maler. Die volkskundlich wie kulturgeschichtlich höchst fesselnden Forschungen führen die Vorfahren des Zinnsoldaten bis ins graueste Mittelalter zurück; schon vor 150 Jahren hatten die Zinnfiguren ihren künstlerischen Höhepunkt erreicht: Goethes Jugend weiß davon zu berichten. Hampe geht nicht auf volkswirtschaftliche Zusammenhänge ein, sondern schildert den Zinnsoldaten als Spielzeug und volkskundliche Erscheinung auf dem wechselnden Hintergrunde von Zeiten und Menschen nach seinem Aufkommen, seiner Herstellung, Verwendung und Ausbreitung lehrreich und kurzweilig unter Verwendung auch mündlicher Überlieferungen und verschiedener Sammlungen, an Hand reicher Bilder. Das Spielzeug als Kunstgewerbe erhielt hier eines seiner schönsten Kapitel.

Zinnsoldaten wurden auch bisweilen in Porzellanfabriken wie in Rudolstadt angefertigt. Das Modelliertalent war wohl der Anlaß dafür. Einen Blick in die Porzellankunst läßt *Georg Lill* in dem Heft *«Europäische Porzellanfiguren des XVIII. Jahrhunderts* (mit 24 Tafeln bei Georg Hirth, München) tun. Die knappe Einleitung skizziert Meißen, Wien, Nymphenburg, Sèvres, Frankenthal, Ludwigsburg, Kelsterbach, Berlin, Höchst usw. in ihrer Bedeutung, und die Bilder bringen gute Beispiele der Arbeiten Kändlers, Eberleins, Bustellis, Lückes, Links, Ferettis u. a. m.

Einen Blick in die Gegenwart läßt uns das vom Hamburger Kunstgewerbeverein herausgegebene Heft *«Hamburgische Werkkunst»* (Broschek & Co., Hamburg) tun. Einbände, Plaketten, Amtskreuze, Geld, Broschen, Ringe, Armbänder, Anhänger, Pokale, Kronleuchter, Lampen, Glasschnitte, Glasgemälde, Gobelins, Teppiche, Taschen, Bänder, Seidenstoffe, Stikkereien, Steinzeuge, Töpfe, Leuchtertiere, Glocken, Petschafte, Denkmale, Vitrinen, Truhen, Schränke, Spielzeuge, Schriften werden abgebildet und zeigen durchweg ein sehr hohes Niveau. *Alfred Rohde* schrieb eine unterrichtende Einleitung.

* * *

FREIHEIT DER KUNST

MIT EINEM BRIEFE WALTER VON MOLOS VON HANNS MARTIN ELSTER

ES ist, als wirke Gott selbst mit, die Kunst wieder in ihre vollen Lebensrechte einzusetzen. Wir, die wir um die schöpferische Kunst im Wesenskern wissen, und sie in vollendeter wie unvollendeter Gestalt seit Jahren suchen, erkennen, verteidigen und in der Wirklichkeit behaupten, erleben jetzt auf der einen Seite die völlige Demaskierung der Kunstfeinde, die ihrem zivilisatorischen, organisatorischen, mechanisch-materialistischen Sein nach die Kunst an sich nur bekriegen und ablehnen, die ihrer Natur nach die Kunst an sich gar nicht erleben, geschweige denn verstehen oder als Lebenssinn erfahren können. Auf der anderen Seite aber treten die großen geistigen Organisationen, die in ihrem Wesen aus demselben Urquell wie die Kunst schöpfen und das gehobene Gold des Gotteswissens nur in anderer Form, als Bekenntnis, Lehre oder Wissenschaft vermitteln, in eine Auseinandersetzung mit der Kunst ein, die zu einer endgültigen Klärung der Lebensrechte der Kunst führen muß. Zwar will die offizielle Wissenschaft, wie sie an den Universitäten betrieben wird, zur Zeit noch nichts von einer klaren Grenzscheidung zwischen Kunst und Wissenschaft wissen, ja sie lehnt den Kampf der Kunst um ihr Lebensrecht vorerst noch ab, sie versucht ihn totzuschweigen, weil sie fühlt, daß die Anerkennung des Wesens und des Lebensrechtes der Kunst an sich ihre Vorherrschaft, ihre Übermacht zerbrechen, sie in ihrer Einseitigkeit gegenüber der schöpferischen Allseitigkeit der Kunst enthüllen wird. Da jedoch Lebenskräfte miteinander ringen, wird sie auf die Dauer um die Klarstellung nicht herumkommen; die jüngere Wissenschaftler-Generation beginnt sich bereits zu regen. Ebenso in den Lagern der von der Wissenschaft abhängigen geistigen Berufe wie der Pädagogik, wie unter den Lehrern des Volkes und der Mittelschulen. Darüber hinaus ist aber bei einer andern Geistesmacht der Erde der Kampf um die Lebensrechte der Kunst voll ausgebrochen: in der Kirche! Der Angriff gegen die Kiche läuft im katholischen Lager ja schon seit langem: man braucht nur an Karl Muths und Johs. Mumbauers, der heute Sechzigjährigen, Beginn vor fast drei Jahrzehnten zu denken.

Dieser Kampf wurde zu einer gewissen Beruhigung geführt. Jetzt bricht er von neuem los: durch Jakob Kneips Koblenzer Rede «Kirche und Kunst». Im ersten Augenblick schien es, als sollte diese Rede eine katholische Angelegenheit bleiben; selbst der Einsicht klar schauender evangelischer Kreise, daß die Kneipsche Stellungnahme in genau dem gleichen Maße die evangelische Kirche, ja diese wegen ihrer völligen Kunstfremdheit sogar noch mehr angehe, schien ohne Wirkung und Folge zu bleiben. In dieser Stunde herabsinkender Erschlaffung ward aber Walter von Molos Christusbuch «Die Legende vom Herrn» (Albert Langen Verlag, München), mitten in die Zeit gestellt. Und sofort loderte das Ringen Kunst und Kirche wieder in vollem Feuerbrand hoch auf, diesmal weniger von katholischer, als vielmehr evangelischer Seite, während die katholischen Kreise noch um Kneips Rede bemüht sind. Über die Wirkung seines eben so echt erlebten, wie in seiner dichterischen Schlichtheit ergreifenden Christusbuches, zu dem der Verlag einen unklug übertreibenden, aber vom Dichter verantwortlich nicht übernommenen Waschzettel versandte, schreibt Walter von Molo mir nun folgenden Brief, der jeden erschüttern muß, wer vom Wesen eines Kunstwerkes nur einen Hauch verspürt hat. Dieser Brief sei als Dokument unserer Zeit hier mitgeteilt:

«Ich weiß nicht, ob Du verfolgt hast, wie es in einigen evangelischen Kirchen meiner ‚Legende vom Herrn' ergeht; die Gründe sind mir aus der heutigen Zeit heraus verständlich. Es ist eine Zeit grotesken Wahnsinns, und ich muß sagen, so sehr sie mich anwidert, so sehr bereichert sie mich auch, denn ich sehe das im Leben bestätigt, was in meiner Legende gestaltet ist. Das Göttliche wird nicht verstanden, es wird besudelt, man versucht es seinen Interessen dienstbar zu machen, und erst dann, wenn man es vernichtet meint, erkennt man es, weil man dann sein ewiges Leben sieht. Wir dürfen nicht glauben, daß es heute keine Pharisäer gäbe, und wir dürfen nicht glauben, daß es heute keine Schriftgelehrten gäbe, die sich für unfehlbar halten. Jedenfalls, niemals war die Kunst bedrohter als heute!

Du weißt, wie ich zu meinem Christuserlebnis kam. Seitdem ich zu schreiben begann, das sind nun 21 Jahre, war mein ganzes Suchen und Trachten dahin gerichtet, mich in ästhetischer Form um die letzten Fragen

der Menschheit zu mühen. Als dann vor 10 Jahren mit meinem ‚Hauch im All' allen sichtbar der Durchbruch zum Religiösen erfolgte, ging ich deutlich und auch mir bewußt diesen Weg. Das beweist jede Zeile, die ich seither geschrieben habe. Aus dem Erlebnis Jesu stammen ‚Till Lausebums', die ‚Bobenmatz-Trilogie' und die ‚Legende vom Herrn'. Und nun kommen Leute, nicht etwa Theologen, denn ein evangelischer Theologe muß zum mindesten wissen, daß Luther großen Wert auf den Satz legte ‚und hätte der Liebe nicht', daß der Kernpunkt des Evangelischen darin gelegen ist, Christus eigen zu erleben. Auf welchen Wahnsinn verfallen diese Leute? Sie behaupten, ich hätte ein ‚neues' Evangelium schreiben wollen. Und nun beginnen sie dagegen Sturm zu laufen. Es muß doch eigentlich traurig um Menschen bestellt sein, die so wenig vom Evangelium halten, die so wenig von der evangelischen Lehre und dem Evangelischen wissen, daß sie meinen, das Evangelium, dem ich pietätvollst in meiner Dichtung folge, könne durch mich in Gefahr kommen. Aber das alles ist letztlich nicht das Wichtigste. Das Wichtigste ist, daß wir hier wieder einen ‚Fall' haben, in dem Dichtung geschulmeistert, zensuriert, mit Maßstäben gemessen werden soll, die mit Dichtung gar nichts zu tun haben! Nicht genug, daß heute alles politisch gewertet wird, daß wir bereits absolut abgestempelte Parteidichter haben, nun beginnt man auch, die Dichter nach den Konfessionen in Gruppen zusammenzubinden. Der uralte Kampf, den auch Goethe so reichlich mit den Gebrüdern Stollberg erlebt hat, hebt neu an, und es ist sehr traurig, daraus einen Kulturtiefstand in Deutschland zu erkennen, wie er dem großsprecherischen 20. Jahrhundert wahrlich nicht entspricht. Was kann man tun? Diejenigen sammeln, die guten Willens sind und den Krieg bis aufs äußerste denen zu erklären, die die Freiheit der Kunst und damit die Kunst erwürgen wollen! Es ist eine unnötige Banalität, zu sagen, daß die Kunst immer die Trägerin des religiösen Erlebnisses gewesen ist und bleibt. Wenn sich die Kirche oder große kirchliche Kreise gegen Kunst auflehnen, dann schädigen sie die treuesten Helfer des wahrhaft Religiösen, die Dichtung — und damit sich selbst. Es ist wie bei Narren, welche Fenster verhängen, um Licht zu haben.

Ich weiß, daß Dich alle diese Fragen sehr bekümmern und daß Du ebenso wie ich entschlossen bist, den Kampf für die Freiheit der Kunst zu

führen. Darum schreibe ich Dir diesen Brief, damit Du eine neue Bestätigung dafür hast, daß Dein Kampf richtig und sehr notwendig ist. Führe ihn weiter; ich selbst habe wieder erkannt, daß im Wahnsinn der Zeit das einzige, was einigen kann und schließlich einmal wird einigen müssen, die Kunst ist. So finde ich eine schöne Bestätigung dafür, was ich vom Anfang an verfocht — vielleicht mußte deswegen der Wahnsinn kommen, daß man mich für einen Narren zu halten beliebt, der Christus ‚korrigieren' will! Wenn diese Meinung meiner Gegner, die solches in meiner ‚Legende vom Herrn' zu finden glauben, ehrlich ist und wenn sie deswegen die Legende fürchten, dann haben sie Christus niemals erlebt, dann haben sie keine Ahnung, was Kunst ist. Damit sind sie dann für mich abgetan.»

Wir müssen Walter von Molo für diesen Brief danken. Er klärt die Situation. Die Frage ist die: auf der einen Seite stehen die Mächte des Staates, der Politik, der Parteipolitik, der Wirtschaft, der Wissenschaft und (leider auch) der Kirchen, die beanspruchen, Autorität in allen Lebensfragen zu sein, die sich anmaßen, über alle Lebenserscheinungen Aufsicht, Zensur mit allen Folgen der Förderung oder Unterdrückung, Verfälschung oder Verfehmung ausüben zu dürfen. Auf der andern Seite aber steht einsam die Kunst. Wohlgemerkt: DIE KUNST! Also nicht die Halbkunst, die Unterhaltungsliteratur, die federflinke Bücherschreiberei, die Massenware. Sondern eben die eine, ewige, nur von ihren schöpferischen Notwendigkeiten bedingte, ihrem gotterfüllten Gewissen verantwortliche, höchsten Maßstäben des Gehaltes und der Form willig entsprechende KUNST an sich und fordert ihr Lebensrecht in voller Freiheit, ihre Schaffens- und Wirkungsfreiheit im unverhängten Angesichte Gottes und der Menschen! Es ist eine Binsenwahrheit, daß Kunst ohne die absolute Freiheit unmöglich ist. Kunst hört in dem Augenblick auf, wo sie sich einer andern Lebenserscheinung, als sie selbst ist, irgendwie unterwirft. Sie ist nur möglich als freie Emanation der schöpferischen, der gottbesessenen Persönlichkeit. Diese Freiheit der Emanation und weiterhin die unbedingte, unverfälschte, freie Wirkung der gestalteten Emanation ist aber den einseitigen Lebensmächten, die von der Vernunft allein, von der Materie oder Tradition, von der Organisation oder einem Interesse bestimmt werden, ein

tödliches Ärgernis. Sie wenden drum ihre reale Autorität an, die Kunst ihrer Freiheit zu berauben!

Heute mehr denn je!

Kneips Rede und Walter von Molos Buch haben dies unwiderlegbar ans Tageslicht gebracht für die katholische und evangelische Kirche. Es ehrt beide Institute, daß sie Gottes Stimme doch noch nicht so weit unterdrücken, eine Auseinandersetzung mit Kneip und Molo abzulehnen. Beide Dichter sind bereits von den verschiedensten katholischen bzw. evangelischen Kirchenkreisen zur ehrlichen Diskussion und fruchtbaren Zusammenarbeit aufgefordert worden: wohlgemerkt meist überall wo die jüngere Generation Einfluß und Namen hat. Man muß die Entwicklung dieser Diskussion und ihre Wirkung in der Öffentlichkeit abwarten. Siegt die krasse Autorität der Organisation über die Dichter, der Klerus über die Kunst — dann wird Deutschland in seiner geistigen, menschlichen Erneuerung wiederum zurückgeworfen. Siegt aber die Freiheit der Kunst, dann können wir hoffen, rascher als bisher auf unserem Wege der inneren Wandlung der Menschen voranzukommen, ganz abgesehen davon, daß dann allein die Kunst ein ihr selbstverständliches Recht erhält.

Noch aber regt sich nichts in den anderen Lebensbezirken. Staat, Politik, Wissenschaft stellen sich als Autorität noch immer über die Kunst und zensurieren sie, wo immer sie sich als schaffender Geist regt. Hier fehlt noch jener Zusammenprall der Kräfte, der aus Kneips und Molos Begegnung mit den Kirchen Bewegung auslöste. Wird er je kommen? Wir sind gewiß, daß er geschehen wird, denn die Kräfte stehen bereits in einer Schärfe einander gegenüber, der den Kampfbeginn in Kürze ahnen läßt. Es fehlt nur noch der äußere Anlaß. Der Fall Johs. R. Becher kann ihn noch nicht abgeben, weil Becher sich voll in das Lager der Parteipolitik gestellt hat. Der Dichter muß aber unantastbar im Lager der Kunst stehen.

Denn es geht im Ringen um die Freiheit der Kunst an sich nicht um den politischen (oder gar parteipolitschen) Begriff der Freiheit, sondern um den allseitigen Anspruch der Kunst, gleiches Recht an das ungehemmte Leben stellen zu dürfen, wie jede schöpferische Lebensäußerung. Die Kunst fordert nichts weiter, als die Anerkennung und unbehinderte Ausübung ihres Rechtes, nur Gott als Autorität verpflichtet zu sein, alle andern

Lebensmächte aber nur *n e b e n*, wenn nicht unter sich, als Geschwister der Gotteskindschaft gestellt zu sehen. Die Kunst läßt Staat, Wirtschaft, Politik, Wissenschaft, Kirchen ihre aus ihrer Natur hervorgehenden staatlichen, wirtschaftlichen, politischen, wissenschaftlichen oder kirchlichen Lebensrechte; sie beansprucht aber ebenso das Recht ihrer Wirkungsfreiheit auf alle Menschen! Sie kann sich ihrem Wesen nach keiner sogenannten «Autorität" unterwerfen, denn sie ist nur sich selbst Autorität, weil sie die Stimme Gottes ist. Wer sie von diesem Grundstein ihrer Seinsmöglichkeit wegrückt, zerstört sie sofort ganz, begeht den wildesten Mord, den das Leben kennt: den Mord am Geiste Gottes.

Das muß einmal klar ausgesprochen werden, so selbstverständlich es auch allen Wissenden ist. Die Dumpfheit, Falschheit, Verderblichkeit der Zeit fordert aber die ungehemmte Ausstellung der Lebensgesetze der Kunst. Und fordert weiter den Ausspruch, daß nur die Erfüllung des Lebensgesetzes der Kunst die Möglichkeit geistigen Lebens gibt. Schlagen die Kirchen das schöpferische Leben der Kunst tot, werden sie sehr bald fühlen, daß das schöpferische Leben auch in ihnen abstirbt: denn wer Gott im Kunstwerke tötet, kann ihn nicht im Glauben, im Bekenntnis am Leben erhalten. Der Weg der Kirchen durch die Jahrhunderte ist hier Beweis genug. Für die Wissenschaft, für den Staat, für die Politik, für die Wirtschaft bedarf es keines Beweises mehr. Fehlt ihnen, jedem in seinem Bezirke, die *g ö t t l i c h e I d e e*, so stürzen sie zusammen! Der Staat, die Politik Deutschlands erfuhren dies im Weltkriege; die Wissenschaften wollen es noch nicht wahrhaben: aber der Tod der schöpferischen Philosophie unter ihnen ist Beweis genug; die Wirtschaft erlebt es täglich: seitdem das Geldverdienen ihr Sinn ist, wohnt sie im Chaos, aus dem sie sich nur erheben wird, wenn ihr Sinn wieder der Dienst am Menschen wird. So ist denn die Freiheit der Kunst heute der Zentralsinn des Gegenwartskampfes! Wird sie bejaht, sind wir gerettet. Wird sie weiter unterdrückt, gehen wir weiter den Weg des Leidens, des Kämpfens, des von den tierischen und nur halbmenschlichen Kräften bestimmten Seins. Es gibt heute nur eine Möglichkeit: das Bündnis der «Wissenden» in Staat und Kirche, Politik, Wissenschaft und Wirtschaft mit der Kunst, um der Freiheit der Kunst zum Siege zu verhelfen. Können wir diesen Sieg einst nicht

feiern, dann ist nicht nur die Kunst verloren, sondern auch der Mensch, auch des Lebens Sinn. Dann wird noch ein größeres Chaos über die Menschheit kommen müssen, um sie zur Wandlung zu führen: zur Rückkehr, zur Einkehr in die Kunst, durch die Gott zu uns spricht.

* * *

AUCH DIE BLUMEN

VON HERMANN HESSE

Auch die Blumen leiden den Tod,
Die doch ohne Schuld sind.
So auch ist unsre Seele rein
Und leidet nur Schmerz,
Wo sie sich selber nicht mag verstehn.
Was wir Schuld genannt,
Ist von der Sonne aufgesogen,
Kommt längst aus reinen Kelchen der Blumen
Uns entgegen als Duft und rührender Blick.
Und wie die Blumen sterben,
So sterben auch wir
Nur den Tod der Erlösung,
Nur den Tod der Wiedergeburt.

* * *

EWIGE GEGENWART

EIN GESPRÄCH VON ALBRECHT SCHEAFFER

Klemens: Seit einigen Tagen sehe ich dich so zerstreut umhergehen wie eine, die bald gebären soll und nicht weiß, wann und was und wie ...

Irene: Das nennst du zerstreut? Wenn man um eine Stelle gesammelt ist, zerstreut sich freilich das übrige.

Klemens: Gewiß, das Wort zerstreut bezeichnet die Wirkung anstatt der Ursache, — doch war mein Vergleich nicht genauer?

Irene: Dann werden es Drillinge sein, und sie wissen nicht, wer der erste sein soll. Lieber, es war unser Gespräch, das mir so viele Fragen nachließ.

Klemens: Oh, Fragen! Nimm ein dürres Holz auf, einen Stein, eine Scherbe, und sie blühn wie ein Kirschzweig von Fragen. Fragen — das ist der beständige Frühling der Menschheit, der nach Reife verlangt, nach Frucht, nach Kelter, nach Wein und Brot, — aber immer bleibt Blüte. Fragen! Möchtest du vielleicht wissen, Irene, warum das Kreuz ein Kreuz ist, oder wann hundert mal eins gleich hundert?

Irene: Vielleicht, Klemens, es mag ja sein ... Beantworte nur diese Fragen.

Klemens: Nun, was das Kreuz angeht, so hatten die Römer, soviel mir bekannt ist, zwei Formen dieser Todesmarter. Die eine, die sogenannte crux, ist die des genauen Kreuzes, ein von einem Balken gekreuzter Pfahl; die andere, das sogenannte patibulum, ist ein Pfahl, der einen Balken trägt, in der Gestalt des T. Welcher Form sie bei Christi Hinrichtung sich bedienten, weiß wohl niemand; das frühe Mittelalter scheint mir aber die T-Form bevorzugt zu haben, — du erinnerst dich ihrer noch von Grünewalds Altar, mit der geringen Überhöhung des Pfahls über den Balken und dessen besonders langen und niedergebogenen Armen. Bei diesen qualvolleren Darstellungen siehst du den Gemarterten herabhängen, sein Haupt vornüber gestürzt. Nun stelle dir beide Formen leer, als Symbole, vor: hast du nicht sehr verschiedene Eindrücke?

Irene: Freilich. Das T drückt nieder, das Kreuz weist empor.

Klemens: So ist es. Der überragende Teil am Kreuz ist selber ein Haupt, das über den Marterpfahl ragt. Vom T herab jammert es: Mein Gott, du hast mich verlassen! Vom Kreuz haucht es aufwärts: Empfange meinen Geist! Das T ist Tod, das Kreuz Auferstehung. Das T ist Erniedrigung, das Kreuz Erhöhung. Darum hätte der Fachmann und Materialist dir längst bereits lächelnd erklärt, daß die Römer bei Christi Sterben die Kreuzform brauchten, denn nur an ihr ließ sich die Inschrift «Der Juden König» anbringen.

Irene: Schön ist das, was du sagtest.

Klemens: Weil es wahr ist. Ein gelehrter Forscher, hörte ich, habe gefunden, daß Christus niemals gekreuzigt, sondern bei einer Zusammenrottung erschlagen sei. Da siehst du, wie Wirklichkeit und Wahrheit sich trennen. Mag jener Forscher eine historische Realität aufgedeckt haben: Christi wahre Erscheinung, seine Wahrheit war das Kreuz: Tod, unbesieglicher Glaube und Auferstehung. Das T ist nur Erde, zu der es sich krümmt; das Kreuz ist der Himmel, den es trägt. Christus-Mensch konnte erschlagen werden; Christus-Gott nur gekreuzigt. Er stieg empor, und sein Zeichen nun weist uns ewig empor.

Irene: Das T ist, sagst du; das Kreuz ist. Meinst du ist oder bedeutet?

Klemens: Was für eine lauernde Frage? Was ist dahinter?

Irene: Die Erinnerung an unser Gespräch. Als du von Christi Sterben sprachest, vom Abendmahl und den Worten der Einsetzung, da erinnerte ich mich — nein, verzeih, ich weiß gar nicht gut Bescheid und muß ganz von unten auf fragen. Ich bin katholisch, wie du ja weißt, oder ich war ... Im katholischen Ritus heißt es, nicht wahr: Dies ist mein Leib, und: dies ist mein Blut. War es also Luther, der statt dessen gesagt haben wollte: es bedeutet?

Klemens: Gott schütze dich, Irene, das war Kalvin.

Irene: Kalvin? So — das war — ja, was war denn Kalvin? Nun ist mir alles verworren.

Klemens: Kalvin begründete die reformierende Lehre, nach der ihre Anhänger sich Reformierte nennen, indem er «bedeutet» sagte für «ist».

Irene: Nun erkläre mir erst den Unterschied zwischen den beiden.

Klemens: Ist heißt ist, und bedeutet heißt scheint.

Irene: Weiter!

Klemens: Weiter? Sagt das nicht alles?

Irene: Also will ich es selbst weiter versuchen. Das Wort «ist» will sagen, daß sich das Brot wirklich in Christi Leib, der Wein wirklich in Christi Blut verwandelt; es drückt also volle Realität aus. Das Wort «bedeutet» hingegen bleibt im Geistigen, in der Wahrheit, für die Brot und Wein nur Gleichnisse sind.

Klemens: Nein, Liebe, nun hast du es völlig verkehrt. Das Wort «ist» deutet auf volle unteilbare ganze Wahrheit, in der Geist und Stoff sich verschmelzen und eins werden. Das Wort «bedeutet» hingegen spricht der Verstand zum Bezeichnen einer simplen Realität, die ein Symbol sei für Geist.

Irene: Ja, nun, wie dem auch sei: nach dem Worte «ist» bestünde jedenfalls die Wirklichkeit, daß Brot und Wein Fleisch und Blut geworden sind?

Klemens: Gewiß.

Irene: Wirklich? Aber das wäre furchtbar! Diese Wirklichkeit wäre furchtbar, grausenvoll, gar nicht auszudenken! Ich — irgendein Mensch sollte Christi wirklichen Leib wirklich — genießen? Ich wage es kaum auszusprechen.

Klemens: Das sagst du? Als Katholikin?

Irene: Weil ich es heute erst erfahre, heute, da ich nicht mehr kirchenfromm bin. Solang ich es war — aber auch das weiß ich erst heute —, habe ich immer bedeutet verstanden und niemals ist.

Klemens: Da tut es mir leid um all deine Abendmähler, die dir umsonst waren. Wer nicht glaubt — du erinnerst dich wohl —, der ißt sich die Sünde; nur wer glaubt, dem wird vergeben.

Irene: Klemens, es ist Wahnsinn! Kein Mensch kann jemals geglaubt haben, er esse — esse Fleisch und Blut eines Menschen.

Klemens: Nicht doch, Irene, eines Gottes!

Irene: Eines Gottes, der Mensch geworden. Und Essen ist wirklich. Kann ich so glauben und zugleich auch so?

Klemens: Ganz gewiß. Die Erscheinungen sind Nichts, der Glaube ist Alles, und ihm sind keine Grenzen gezogen. Erst im Geist werden alle Erscheinungen möglich, — denn er schafft aus der Wirklichkeit Wahrheit.

Irene: Nun höre ich nur mehr Worte. Es gilt mir auch ganz gleich, ob Gott oder Mensch, ich halte mich an die Wirklichkeit, und ich frage dich, Klemens, ob du glaubst, daß je ein Mensch dies getan haben, dies geglaubt haben kann, dies unausdenkbare i s t!

Klemens: Ich darf mir nicht anmaßen, zu wissen, was ein anderer glaubt.

Irene: Aber wenn ich dich vor meinem Auge und Herzen von dieser Verpflichtung entbinde, wenn ich dich bitte, mir zu sagen, was du denkst oder annimmst, ob es dir wahrscheinlich ist, daß . . .

Klemens: Dann halte ich es nicht für wahrscheinlich, daß sehr viele Menschen so haben glauben können. Aber ich weiß nicht, ob man daran rühren darf.

Irene: Wenn es aber nicht Neugier ist, die an etwas rühren will? Auch tue ich es ja nicht wegen der andern und ihres Glaubens, sondern nur meinetwillen, weil ich verwirrt bin, weil — ob ich auch heut nicht mehr kirchlich bin — dein Wort mich schaurig beunruhigt von meinen Abendmählern, die so voll Glauben und Inbrunst waren, und die nun umsonst gewesen sein sollen.

Klemens: Allein was denn, Kind, hast du damals geglaubt?

Irene: Geglaubt? Nun verwirrt mich auch dies Wort. Ich weiß nicht, ob ich geglaubt habe. Ich bin wohl nur fromm gewesen. Ja, ich war ganz fromm, ich — ich w a r, Klemens, das sagt es wohl! Mir war alles Wahrheit, damals, ich war ganz drin verwandelt, — aber heute sehe ich nun, daß ich mich ganz ohne mein Wissen von der Lehre gesondert habe und mir meine eigene gebildet.

Klemens: Das wäre wahrhaft kindlich gewesen. Kinder verstehen oft völlig falsch, und es raubt ihnen nicht das geringste. Überhaupt: Wer sein will, kann nichts annehmen, sondern muß selber bilden, und jedes lebendige Kind bildet im Anfang die Welt selbst. Daher kommt es auch, daß sie häufig zu fragen vergessen, und grade die am häufigsten Fragenden lassen die wichtigste — in unserm Sinn wichtigste — Frage aus, weil sie schon ihre eigene Antwort hatten. Ich habe manches Kind zufrieden mit der Erklärung gefunden, daß es im Leib seiner Mutter war, aber weder wie es hinein, noch wie es heraus kam, hat ihm eine Frage verursacht. Du also hast dir eingebildet, Brot und Wein seien die Gleichnisse, — aber damit

warst du im Geist, und so glauben, Irene, das ist: aufgegangen sein im Geglaubten, verwandelt sein, wie du sagtest, — darüber gibt es nichts So wird Gott auch dein Abendmahl angenommen haben, und auch jeder Priester von einiger Einsicht würde es gelten lassen.

Irene: Ich aber verstehe nun wieder gar nicht: Warum ist es denn, dies grauenvolle «ist»? Woher kam es denn? Denn du selber, wie du mir neulich die Stunde des Abendmahls darstelltest, schienst du nicht insgeheim zu betonen, daß es ein Gedächtnismahl war, daß Christus nur die Liebe, die Erinnerung der Jünger beschwören wollte? Ja, überhaupt, Klemens, überhaupt: da Christus selber lebend am Tisch saß, wie konnte im Brot und Wein zugleich sein sterbender Leib sein?

Klemens: Nun, Irene, vertauschest du zweierlei, vielmehr, du setzest zweierlei gleich. Christus, der war, und Christus, der geglaubt wurde; Christus selbst und das Christentum. Nein, ich meine keinen historischen, sondern den wahren Christus. Ob du ihn nur als Menschen willst oder als Sohn Gottes: auch wenn er vom Himmel kam, war er völlig Mensch geworden, am tiefsten nun in der tiefsten Stunde des Todes. Als Mensch empfand er die Menschenangst und beschwor die Herzen, der Verlassene, schon Verkaufte, Verratene, dem in Todesbangnis alles Haltbare entfiel: er klammerte sich an die Herzen, und nun — ja nun, weil er in der Wahrheit war, in dem Feuer seiner Sendung und seines Geistes, seiner Opferung und seiner Menschlichkeit, nun war S e i n, äußerstes, innerstes, durch und durch lebenblühendes Sein, worin er sagte: dies i s t, und es w a r, im Glauben, im Geist, und die es sahen und hörten, sie wurden hineingerissen in diese Wahrheit, — ach, wußten sie, was sie taten? Sie waren wie du, Irene, als Kind, sie w a r e n, sie wußten, fragten, erklärten sich nichts. Sie sahen mit Hauptes Augen und Herzens Augen, sie hingen an Christus, sie gingen ein. Ach, Kind, Kind, einmal ist solch eine Stunde, — nimm sie hin, aber frage nicht!

Irene: Ich wills versuchen.

N a c h e i n e m S c h w e i g e n

Irene: Einmal, sagtest du, ist solche Stunde. So war denn die Stunde, und heute sind wir. Ja, heute wir, und nach den Jüngern waren schon

andre, die so wie wir waren, nicht in jener Stunde gewesen. Wie konnten denn diese hinausgehen über das Gedächtniswesen des Mahls? Woher gedieh ihnen das i s t? Mußten diese nicht sagen: es bedeutet? Denn nun bedeutete es doch nur? Fand nicht Kalvin endlich das Rechte?

Klemens: Das Rechte — für wen? Das ist die Frage. Eins ist wohl wahr: Wer so tief in der Frömmigkeit ist, daß er sich darin auflöst, daß er das Leben in ihr hat, der ist über die Grenze der Erscheinungen, der Bilder, der Dinge-Welt nun hinaus und in einer Wahrheit, wo auch Worte nicht mehr zu gelten vermögen, und ist und bedeutet heben sich auf. Wie vielen aber mag das gelingen? Einmal einem vielleicht in der einmaligen Stunde. Doch das wäre genug. Kalvin hat in einem Streit der Begriffe und Worte das Rechte nur für die Menge gefunden, für den Verstand. Denn sieh einmal, Liebe: Wenn die späteren Abendmahlsfeiern nur im Gleichnis das Gedächtnis der Abschiedsstunde gewahrt hätten — was wäre dann Christus? Ein Gestorbener. Ein toter Gott. Und was wäre der Glaube? Ein Glaube an einmal Gewesenes. Das scheint der Glaube der Kalvinisten zu sein, der sich dann selber damit zum Tode verurteilt hätte. Nicht immer ist ein Gott, der einmalig war, und der starb.

Irene: Und auferstand, Klemens!

Klemens: Gleichviel, auch einmalig auferstand, er ist gewesen. Solch ein Glaube ist rückwärts gewandt und deshalb unsinnig, widergeistig, unfruchtbar, unmöglich. Ein Gott ist immer, oder er ist keiner. Eine Menschheit, vorgestellt mit rückwärts gedrehtem Gesicht: das Bild ist mir geistig so Abscheu erregend, wie es das vom Leib und Blut genießenden Menschen deinem Empfinden ist.

Irene: Wenn dann aber das «ist» einen Unterschied machen soll, worin besteht er?

Klemens: In dem Unterschied von Verstand und Geist. Verstand ist ein Teil, Geist das Ganze. Wer da glaubt: «ist», der e r n e u e r t das Geheimnis des Abendmahls. Das ist das Wunder des Meßopfers. Der Gott wird in ihm wieder Leib, der Geist in ihm wieder Stoff. Der Himmel verwandelt sich wieder in Erde, es wird wieder Leben, wieder Sterben, wieder Tod, wieder Auferstehung. Gott bleibt lebendig. Lebendig bleibt der Glaube. Christlich bleibt der Mensch. Der Mensch bleibt in Gott. «Be-

deutet» ist Sinn, «ist» ist Sein. Dieser ewigen Gegenwart bedurfte die Menschheit; für sie, die lebendig sich entwickelnd die Form des Christentums prägte, bedurfte es des Wunders der allezeit möglichen Erneuerung. Erinnerung ist ein Sarg. Darum auch hat die Messe die Form, die sie hat. Sie ist eine Darstellung, an der die Gläubigen teilnehmen, durch Schau, wie die Jünger. Bei der Messe, du weißt es, wird weder Brot genossen noch Wein, sondern sie werden geweiht und gewandelt. Zugleich aber nimmt die Gläubigenschar in tieferer Weise teil. Weil für dich die Realität viel Überzeugendes hat, so stelle dir Schauspieler und Zuschauer vor im Theater. Wodurch wird der Darsteller fähig zur Darstellung? Durch die Zuschauer. Ihr Wünschen gibt ihm die Kraft der Erfüllung, und durch sie kann auch er sich verwandeln. Nun löse dich aus dem Gleichnis des Spiels, senke dich in den christlichen Ernst: durch ihr Verlangen nach Gott und durch ihre hoffende Kraft bewirken die Frommen das Wunder. Gott wird gezwungen, und er liebt diesen Zwang.

Irene: Ist es nicht aber möglich, daß ein Priester allein, ohne Gemeinde, die Messe liest?

Klemens: Nein, niemals. Kein Priester darf ohne Ministranten zelebrieren. Der Ministrant übernimmt die Gegenwart der Gemeinde. Er schwingt die Schellen, um Beginn und Vollzug des Geheimnisses auch der unsichtbar gegenwärtigen Gemeinde anzuzeigen. Oh, glaube nicht, daß Priesterweisheit etwas vergessen könnte! Sie dachten an alles, sie ermöglichten alles. Klug wie die Schlangen, das waren sie. Luther — ja der war unweise. Denn ihm war es um Gott zu tun, nicht um den Menschen; um den Geist war es ihm und die Wahrheit und ihre arme Behausung, die Seele. Er machte sie frei — allzu frei für die Religion, diese hier, seine —, ja völlig frei, ungebunden von keiner Form, beherrscht von keinem Verstand.

Irene: Das mußt du erläutern.

Klemens: Luther tilgte das Meßopfer aus, diesen ungeheuren Bau, dieses Prunkarsenal der Erleichterung, das ihm Mummenschanz war; und er setzte statt seiner — er, der Starke und stark sich Empfindende — die Dürftigkeit sonntäglichen Abendmahls. Und mehr noch und tiefer: er raubte dem Volk seinen fürstlichen Priester, indem er ihn aus seiner Erhöhung herab und aus seiner Vereinzelung herein zog. Der katholische Priester allein,

nicht der Laie darf das Blut des Heilands genießen; für den Laien genügt das Brot. Ein Unterschied von tiefer Bedeutsamkeit, denn im Blute wohnen, nach allgemeinem Glauben, Seele und Geist; Brot ist Stoff, Nahrung, Notdurft. Wie Georges Algabal sagt: «Sie haben Brot und haben Fechterspiele». Der Priester allein ist der geistliche Geistige, die Gemeinde bleibt leiblich. Darum wird auch der katholische Geistliche durch ich weiß nicht wieviel Weihen von Stufe zu Stufe erhöht, bis zur letzten Königssalbung, bis zur Austeilung des Segens an die Unteren, bis zur Vornahme der heiligen Handlung, bis zur Berührung des Blutes. Das alles sind Priestererfindungen, Menschenklugheiten, die dem Wesen des Wesens fern sind. Luthers Pfarrer ward allgemein, — heute sondert ihn nicht einmal das Kleid mehr; er ist ein Mensch wie der Laie, nicht geistiger als er, noch geistlicher; ein Beamter des Menschen, kein Diener Gottes. Weil er die Einzigkeit des Geistes — in Wein und Blut — einbüßte, so mußte die Folge allerdings sein, daß er fleischlich sein durfte, die Ehe eingehn und Kinder zeugen. Aus einem Vasall Gottes wurde er Weltkind. Der Vasall gehört seinem Herrn; dem Herrn seine Pflicht, vom Herrn sein Lohn, Leben und Sterben dem Herrn.

Irene: Das begreife ich innig. Ein christlicher Priester ohne Keuschheit war mir immer undenkbar; ich mag ihn nicht leiden; ich glaube ihm nicht. Gott ist Geist. Müssen wir Menschen auch Menschen bleiben: Wer sich Gott verpflichtet, muß wohl verzichten können. Ja, ist nicht um des Laien, des Menschen willen der Priester? Darum muß es ein deutlicher, ein immer lebendiger, tiefer, ganzer Verzicht sein. Daß die sonst in Bildern so sinnliche Kirche eben hier, beim Priester, die fleischliche Unsinnlichkeit einsetzte, das scheint mir so logisch wie das Leben.

Klemens: Während sie wiederum in der Beichte von Anbeginn ein urchristliches Wesen wahrte — jenes, das Luther wieder erneuerte —; denn in der Beichte naht sich die Seele einsam, sündenbelastet, nackend Gotte, zum Ohr seines Stellvertreters gebeugt, der an Gottes Statt Buße setzt und die Sünde vergibt. Luther nahm sie fort, denn er nahm dem Priester die Macht. Immer greift eines ins andere. Wenn du den Priester willst, willst du Hierarchie. Beim Pfarrer, einer Obligarchie von Pfarrern läßt sich nicht aushören. Eines greift immer in anderes; Alles ist durch Alles bedingt.

Zum Priester gehört der Bischof, die Kardinäle, der Papst, der Staat. Zum Staat gehören Herrschende und Beherrschte, gehören folglich Herrschsucht und Herrschvermögen, das ist: Unduldsamkeit — in ihren Grenzen, jenseits davon Duldsamkeit, und die Kirche war bis zu Luthers Kommen — — du hörst nicht mehr zu?

Irene: Sprich dich nur aus, Lieber.

Klemens: Die Kirche war duldsam gegen alle Erscheinungen des menschlichen Geistes. Sie wußte sich stark, sie wußte Gott gegründet in ihrer, in der Menschen-Natur, kein Weg des Wissens, der Forschung konnte aus ihr hinausführen, und die Kunst durfte dienen, und tat sie es noch so scheinbar. Es war Freiheit bis an die Grenze der Willkür, und Ketzertum war nicht Abtrünnigkeit vom Glauben, sondern Abfall von der Kirche. Luther befreite Seele und Geist von der Fessel der Kirche, und sieh, die alte Kirche erstarrte. Gleichviel wie lang es gedauert hat: sie wurde unduldsam, und heut ist kein Dichter, kein Künstler mehr möglich, der sich nicht aus dem Reiche der Kirche löste. Die Fruchtbaren im Geiste verließen sie; unfruchtbar blieb sie zurück. Heute scheint es mir nicht vorstellbar mehr, daß ein Bild, ein Gedicht, eine Musik in lebenspendener Kraft entstünde, deren Erzeuger sich außen und innen der Kirche bände. Rede mir keine Ausnahmen, rede mir den frommen Goldschwätzer Claudel nicht auf. Ich verachte ihn nicht, ich freue mich seines Golds, wo es echt ist, das ist nicht an den Stellen katholischer Blänke. Überdies: noch ist die Kirche zwar töricht — zum ersten Mal scheint es — in der Lebensverdammung; aber schon gibt es Zeichen, die andeuten, daß sie vielleicht zu ihrer letzten und größten Klugkeit sich aufraffen kann. Autoren etwa — um nicht Dichter zu sagen —, die — um es kraß zu sagen —, die Worte Hure und Bordell in den Mund nehmen dürfen, — woran mir beiläufig nicht das Geringste liegt. Wird sie klug, gibt sie den Geist wieder frei, dann gewinnt sie die Macht, und die Erde würde katholisch.

Irene: Das wäre entsetzlich.

Klemens: Vielleicht — vielleicht auch nicht. Aber sprich du nun aus, was inzwischen dir klar ward.

Nach einem Schweigen.

Irene: Mein Herz blieb schon an einem fernen Wort von dir hängen, ich machte es los, aber bald hängte es sich selbst wieder an. Laß mich noch einmal fragen: Du glaubst nicht, daß ein Mensch unsrer Tage, ob evangelisch oder katholisch, des «ist» wirklich inne sein kann, sondern daß jeden, wenn wir sein Inneres bloßlegen und prüfen könnten, bekennen müßte, daß er «bedeutet» glaubt.

Klemens: Ich fürchte, es ist so. Heute.

Irene: So wäre Alles ein ungeheuerer Selbstbetrug und Betrug?

Klemens: Ich bitte, Irene, frage nicht allzu verantwortungslos. Der männliche Geist hat zwar dies Alles gemacht, und so hast du als Frau keine Verpflichtung, es anzuerkennen. Aber —

Irene: Nun, warum ein Aber?

Klemens: — gönne dem Menschen seine Geheimnisse. Gönne ihm auch das zwischen Trug und Wahrheit, indem du ihm die Güte antust, seine Unwissenheit um sich selbst für schlichte Einfalt zu halten. Laß ihn nicht wissen, und wisse selbst nicht! Hoffe, daß die Wahrheit einmal offenbar werden wird. Die uralte Sonne kann einmal alles an Tag bringen.

Irene: Täte sie es nur auf die schöne Weise! Ich wollt sagen, auf klare, auf reine, auf sonnige, nicht auf erdige Weise. So aber wird es vielleicht nur durch Abnützung geschehen. Der Verstand siegt überall in den Menschen, und so nützt das «ist» sich ab zum «bedeutet, nicht wahr? Wo ist auch noch Wirklichkeit, in dieser an Allem verhinderten Welt, die wie ein Wild in die Falle geklemmt ist, in ihren Betrieb, und statt selber Beute und Weide zu suchen, schlucken muß, was Führer und Verführer ihr zuwerfen. In der Kunst selber ward nun alles Realität. Was brauche ich die? Ich weiß sie, sie fordert meinen Glauben nicht mehr heraus, daß ich mich zu ihr bekennen müßte. Oder aber: sie grausam, knechtend, entrechtend, entwürdigend, entseelend zu finden — dazu brauche ich keine Kunst. Sind nicht die Helden einmal das Maß der Dinge gewesen? Dann muß sich die Menschheit zu ihrer, der Helden, Wahrheit bekannt haben; und bekannt haben, selber nicht wahr oder wirklich zu sein. Dann glaubte sie auch an den Geist, den sie nicht hatte, doch des sie bedurfte. Alles ist Abnützung, so auch hier.

Klemens: Nicht ganz notwendigerweise. Ja, nun wirst du seh'n, wieviel ich von deinen Fragen schon ahnte, da wir nun auf die zweite der beiden kommen, die ich dir ganz zu Anfang heut zeigte. Erinnerst du dich? Ich fragte, wann hundert mal eins gleich hundert ist.

Irene: Nun, und wann ist es?

Klemens: Wenn du multiplizierst, das heißt in der Mathematik, — nicht aber im Leben. Menschen kannst du nicht malnehmen zur Summe, und auch nicht Menschenwerk. Eins bleibt eins. Stelle dir vor: Mann und Weib, die sich entschämen, sich entblößen, die ein Geheimes tun. Millionen tun es seit ewig, und obwohl Alle es wissen, auch davon sprechen, bleibt es geheim. Ein Weib kann hundert mal vor einem Mann nackend stehn, — tut sie es niemals vor Mehreren zugleich, denkt sich niemals nur einen hinzu, so tut sie es in jedem der hundert nur ein mal, immer nur ein Mal.

Irene: Bis aus der dauernden Entschämung einmal die Schamlosigkeit wird.

Klemens: Ja — oder die Scham. Ja, nun erst die wahre Scham, in der Erkenntnis, die Bekenntnis und Reue wird. Nutze einen Stein ab, ja er wird Staub. Nutze eine Klinge ab, sie wird schärfer. Nutze eine Schale ab, du kommst auf den Kern. Du sagst Abnützung und denkst; folglich scheint es einfach. Das Leben erlaubt sich, dreifach und vielfach zu sein, — und darum sage ich: Nütze einen Menschen ab und wage zu sprechen: zum Vorschein komme n i c h t Gott. Ihn, den Menschen freilich hast du danach nicht zu fragen. Der Stein weiß nicht, ob er Staub, die Schale nicht, wo sie Kern wird; du denkst stets einen Höhern hinzu, der es weiß, — und Gott allein weiß, wann und wie er aus Abnützung vorfunkelt.

Irene: Beim eucharistischen Kongreß in Amerika, las ich eben, wurden auf einmal vierhundert — oder dreihundert? — Messen zelebriert. Da soll einer nicht an Abnützung glauben? Ich tue es um so mehr, als ich schon etwas Andres zu glauben hatte, oder zu hoffen. Denn scheint es dir nicht auch: daß etwas Gemeinsames ist zwischen dem ständigen Erneuern, der Lebens-Bewahrung Christi, und dem jüdischen Tun zur Verwirklichung des Messias? Meinst du nicht, daß jedenfalls hier eine Annäherung einmal sich bieten kann?

Klemens: So viel ist möglich . . Ob ich es hoffe? Wenn ich ja sagen soll,

laß mich hinzufügen: möglichst spät! Noch haben wir Völker, Menschheits-Individuen, und noch lange sind sie notwendig, ihre Einzelkräfte aneinander zu proben, zu wetteifern mit ihren gesonderten Fruchtbarkeiten. Und ich — nun ich stelle mir ungern Etwas vor, das ich mir nicht ganz vorstellen kann, oder denke Etwas — nur mit dem Verstand.

Irene: Allein, Klemens, die Zukunft! Muß man nicht hoffen?

Klemens: O gewißlich!

Irene: Darum denken, sich ausmalen, wünschen?

Klemens: Höre, Irene, ich möchte dir raten. Der Mensch von heute ist mehr als jemals entzweit durch Vergangenheit und Zukunft, — aus Verzweiflung an der Gegenwart, ja, und aus Ohnmacht auch. Er gibt kein Lot von aller Vergangenheit her, die ihm vorstellbar ist; er keucht bis zum Boden unter der Unsinns-Last, — und da will er die Gegenwart leisten. Er kann's nicht, so schiebt er alles was er nicht kann, der Zukunft ins Werkzeug. In Buchbesprechungen fand ich sehr häufig am Autor gelobt: er sei «zukunftsfroh». Was soll das? Was geht uns die Zukunft an, wie sie sein wird? Das ist ihre Sache. Uns geht die Gegenwart an, auf solche Weise freilich, daß wir uns bei ihrer Bildung verantwortlich fühlen für die Zukunft. Dieses Verantwortungsvermögen ist unsere heutige Form, in der wir anders und höher, geistiger stark sind, als frühere Völker, die allein ihrer Gegenwart trauten, vor keiner Vergangenheit bangten noch Zukunft, und dieser gern zur Verfügung ließen, was sie gegenwartsfroh sich erschufen. Die Vergangenheit möcht ich geliebt wissen und geehrt, nicht wie einen Herrn, sondern wie einen teuren Verstorbenen, dessen Vermächtnis ich habe, weil er mirs gab mit Vertrauen, daß ich es gut, doch daß ich es in meinem Sinne, im Sinne des Lebens verwende. Und die Zukunft — wir wollen sie nicht fürchten, sondern nur für sie arbeiten, wie auch unser Verstorbener es für uns tat, obwohl nicht an uns denkend, sondern an sich. Verzeih die Abschweifung und lasse mich fortfahren: über mein Lebensgefühl, wollte ich sagen, oder mein Weltbild, wie es jetzt vor mir liegt, schwebe ich ungern hinaus. Denn eben schweben, das würde ich tun, aber ich bin mit Füßen und ohne Flügel. Credo quia absurdum — das ist unter allen Worten von Größe und Grausen mir das verhaßteste. Credo quia praeclarum, das einzig soll gelten. Aber du sagtest: Christentum und Messias-Glaube? Laß uns

versuchen . . . Wie erscheint uns zunächst — der Deutsche? Beim Deutschen lagen, soviel ich sehe, Vernunft und die Sinne immer im Kampf. Oder besser: als auf germanischer Erde dieser Kampf begann, herbeigeführt durch das Christentum, da begann der deutsche Mensch. Er tobte am brünstigsten, dieser Kampf, in der Gotik. Aber was meint aller Kampf? Aller Kampf meint Versöhnung. Nicht Frieden, nein, Versöhnung.

Irene: Den Unterschied, Lieber, bitte!

Klemens: Frieden ist: nicht mehr Krieg, Rückkehr zu dem friedlichen Tun, Rückkehr zum Alten. Versöhnung ist: sich verbinden, sich vermischen, sich verschmelzen; sich paaren, sich befruchten, Erzeugung eines Neuen. Weil die Welt immer Neuigkeit will, hat es kaum einmal Frieden ohne Sieg gegeben, denn Versöhnung ist nur durch Sieg möglich.

Irene: Ach! Auch heut, auch gestern?

Klemens: Heute ist alles verwickelt. War 1918 ein Sieg? Nein, die Feinde haben nicht gesiegt, sondern Deutschland ist unterlegen, hatte seine Kraft aufgebraucht, mußte ein Ende machen, sich ergeben, sich fügen in Alles. Es war kein Sieg, sondern eine ungeheuere Verwirrung, — daraus wird Versöhnung sich lösen können und der Unterlegene den Sieger besiegen, — so wie es früher war, daß der Sieger dem Besiegten das Land nahm, alles Männliche würgte oder in Knechtschaft führte, die Weiber schwängerte, die Kinder erschlug — — und daß dann die Besiegten sich herrlich rächten, durch irgend ein Stärkersein, gut oder böse, das triumphierte bei der Verschmelzung, so wie Hellas einst über Rom. Allein deutsche Art mag es sein, kämpfen zu müssen, den Kampf der Sinne und der Vernunft, um der Versöhnung willen, jedoch nur zu kämpfen. Denn steht der Kampf, ist die Versöhnungszeit da, so hat der Deutsche seine Arbeit getan. Er wird hin sein, etwas Neues wird da sein. Aber du hast so lange nicht Zeit und möchtest ein Hoffen für deinen Tag? Und hoffst auf das Judentum?

Irene: Ich möchte auf alles hoffen, was möglich scheint.

Klemens: Ich hege Zweifel am Judentum, weil es alt ist. Alles was alt ist, ist mir verdächtig. Und wie die Schafe so sind sie heut in den intellektuellen Pferch getrieben, der vormals nicht ihres Wesens war.

Irene: Und wie war denn einmal ihr Wesen?

Klemens: Diesseitig, soviel mir bekannt ist. Ihnen war die Welt nicht wie uns in ein Jenseits und Diesseits gespalten, sondern sie hatten das Jenseits im Diesseits. Also wären sie nicht gegen oben noch unten, sondern im Ebenen sich bewegend vorzustellen; nicht sich stürzend in solche Wunderverwirklichungen wie unser Meßopfer, sondern bemüht um die Aufgabe des Alltags, die göttliche schwere, um die Schechina, die himmlische Gnade, deren ein Funken in jeglichem Dinge wohnt und aus ihm erlöst werden will. Sie wären darum gemeinschaftbildend, bruderliebend, — wenn du willst, so sprich: Sozialismus, ein Fremdwort und mir deshalb unlieb für etwas Lebendiges. Gute Ärzte sind sie, das wissen wir; schon aus dem Ghetto mußte man ihre Ärzte herauslassen, weil sie so gut waren. Und —

Irene: Nein, ich bitte dich, Lieber, fange von vorne an, nicht mit dem Ende!

Klemens: Gern. Nun denn, Irene, wie erscheint dir der Jude der Bibel?

Irene: Als ein Mensch, darf ich wohl sagen, von hoher Vernunft. Du hast selber gesagt, daß die Vernunft seine Leidenschaft war. Er liebte es also, zu denken, das ist, den Grund und die Neigung, das Gerichtetsein, — nicht wahr? — den Sinn der Dinge zu fassen. Da griff er im Menschen auch in die erreichbare Tiefe und fand die Schuld.

Klemens: Was ist Schuld?

Irene: Nach der Bibel der Trieb: um ein Gebot wissend, es doch zu übertreten. O und ist die Darstellung im ersten Buch Mose nicht wundervoll an Tiefe und Feinheit, an Wissen um die Wege und Umwege des Lebens? Gott erließ das Gebot an Adam; Eva erfuhr es ohne Zweifel von ihm, aber nicht von Gottt selbst. Nun erscheint der Trieb in Gestalt der Schlange und wird zur Verleitung, und erst erliegt Eva, dann durch sie erst Adam, — und ist dies nicht wundersam tief und fein: die Indirektheit des Lebens, die Übergänge und Umwege: von Gott über Adam zu Eva, von der Schlange über Eva zu Adam . . . wie kannte der Jude die Menschennatur und die Lebensverkettung!

Klemens: Und der Trieb, Irene, wie nennst du den?

Irene: Neugier, Wissenstrieb, — ja, und ist der nicht gut? Fühlte der Jude, dessen Leidenschaft die Vernunft war, ihn nicht notwendig in seiner Natur?

Klemens: Der Trieb ist gut, Wißbegier muß sein, wohl — aber ein Maß muß sein, und wo ist es? Wo hat Wissenstrieb seine Grenze?

Irene: Ich weiß es wohl, Lieber, am Geheimnis. Darum verbot Gott den Baum der Erkenntnis: weil er Gott bleiben wollte; um sein Geheimnis zu hüten. Allein der Mensch war unhaltbar und verließ den Garten und Gott, Unschuld und Frieden, um unstät zu werden und Volk zu werden und Gott wieder zu finden.

Klemens: Siehe, Irene, es steht nicht nur Blutvergießen in der Bibel.

Irene: Ich las inzwischen wieder darin.

Klemens: Ah — und warum?

Irene: Warum? Um dich besser zu verstehn, um selber zu sehen, ob ich mich irrte, um Besseres zu finden als erst.

Klemens: Dann kannst du nichts Besseres drin gefunden haben, als was dich zum Lesen bewog.

Irene: Das ist wahr. Es war die Gerechtigkeit, was ich als Bestes fand, und die war es auch, die mich antrieb.

Klemens: Bei ihr wollen wir bleiben. Denn um ein Wesen, Mensch oder Volk zu erkennen, können wir wohl nichts Rechteres tun, als seine beste Eigenschaft, seine kühnste Tat, sein höchstes Werk, seine reinsten Handlungen zu fragen, — oder sein tiefst Erdachtes, seine höchste Vorschrift, die er selbst oder seine Gottheit ihm setzte. Fragen müssen wir freilich, wie er zu ihr kam, und wieweit sie seinem ganzen Wesen entspricht oder er ihr entsprechen kann: ob er sie in Einklang wählte mit seiner Natur oder nicht im Einklang.

Irene: Nicht im Einklang? Wie wäre das möglich?

Klemens: Von seiner Beschaffenheit hängt es ab. Siehe zu: kann nicht ein Wesen unbändiger Art sein, aber doch Einsicht haben, und muß es daher nicht sich eine Fessel ersinnen, deren Kraft seiner Wildheit gemäß ist? Oder es findet sich gar eine Vorschrift, seine Wildheit zu befreien und zu heiligen. Ein anderes dagegen von gemäßigter Art bedarf sanfterer Maße. Daß der Jude der Bibel ungemein heftigen Charakters war, erregbar, unduldsam, sogar hartnäckig im Wüten, sehen wir wohl. Aber wir sehen auch seine Leidenschaft auf das Denken gerichtet, und so war es nicht sein Verstand, sondern seine ganze Natur, die keine eherne Fessel, sondern die weite

sanfte Weisheit fand, die er Gerechtigkeit nannte. Kraft und Milde, Wissen und Güte waren und sind immer in ihr verschmolzen. Die letzte Härte der Wiedervergeltung ist durch sie gestzt, jenes «Auge um Auge», um das nicht ein einziges Volk nicht gewußt hat, das im Gegenteil heute noch die leichten erregbaren Nationen als ihre schönste Freiheit hochheilig halten — Italiener, Korsen —, in der Blutrache. Aber der Gott der Bibel fügte hinzu: Mein ist die Rache, ich will vergelten Denn er wußte, und durch ihn wußte sein Volk: daß Vergeltung wie Gerechtigkeit im Leben selten unmittelbar erscheinen; um die Güte, um das Versöhnliche des «später» wußten sie — einerseits, wie um dessen letzte Bitterkeit und Verzweiflung. Gott vergilt anders — geheim, weit, tief —, süßer und sinnvoller und fruchtbarer als die Menschen, indem er ansetzte, daß jegliches Gute, das jemand tut, für ihn ein Gutes bewirkt, und jegliches Böse ein Böses. Das ist Gerechtigkeit. Ist aber dies Gottes Gerechtigkeit gegen die Menschen, wie ist die ihre gegeneinander, und gegen die Dinge? Jedem Dinge und Wesen gerecht werden! Das ist der Gegenpol jener unsagbaren Gleichheit, die der flache Verstand von 1793 auf die Blutfahne schrieb. Ein Ausgesonnenes, das ist Gleichheit, eine ertiftelte Rückkehr zur Natur, denn vor Sonne und Regen, vor Blitz und Hagel, vor dem reißenden Zahn und dem zerfleischenden Schnabel ist alles gleich. Allein der Mensch sonderte sich von der Natur und ward ungleich in einer Legion seiner Möglichkeiten; angeboren aber mit seiner Menschlichkeit hob er das Wissen herauf um Gerechtigkeit, hob er gerechtes Empfinden: weil die Natur es nicht kennt. Suche bei allen Menschen umher: Gerechtigkeit ist sogar das Ding, das dir sein Finden am leichtesten macht, das sich am wenigsten verbirgt, und selbst die Verstockheit, selbst der wilde Zelot, wenn du nur etwas nachhaltig anpochst, öffnet die vergessene Kammer, darin die Göttin reinlich und schön sitzt und lächelt. Und die Unterdrückten, die Entrechteten, die Gepeinigten —, mögen sie noch so sehr von falschen Fackeln geblendet und rauchumwölkt, betört und verwirrt sein: laß ihnen einen Nu nur Atem und Zeit, zu empfinden, und sie empfinden gerecht. Das Herz des Volkes urteilt vernünftiger als das Strafrecht. Das Herz des Volkes weiß, daß Galgen nicht schützt und Kerker nicht bessert; daß Not Eisen bricht; es weiß wo Willensfreiheit endet und Krankheit anfängt, daß Triebe nicht

gebrochen werden können, und daß Reichtum nicht Diebstahl ist. — Gelten lassen, ein jedes nach seiner Art, das heißt Gerechtigkeit zunächst und zuleichtest; dann aber: sich bemühen um die Art des Andern, sie zu erkennen, sich ihr zu fügen, oder im Nichtfügen ihr dennoch lind zu begegnen, mit Gärtner-Wissen und Gärtnerhand. Und nun am höchsten und schönsten in dieser Pflicht: im andern das Gute, das immerhin Beste zu erkennen, und nur es zu sehen, und indem man nur es gelten läßt, ihm die letzte Gerechtsame zu spenden.

Irene: Ja, Lieber — — ist das nicht Christentum?

Klemens: Ach, wäre es das geworden! Ja, wenn Christus sprach: Ich bin nicht gekommen, das Gesetz aufzulösen sondern zu erfüllen, so meinte er dies Gesetz. Allein-Erfüllung setzte er höher an; für den Menschen zu hoch, vom Jenseits aus, nicht mehr sorgend um die Vernunft. War es das ursprüngliche jüdische Feuer, das in ihm — weil die Stunde es wollte — die Fessel abwarf und maßlos das unmögliche: Liebe deinen Feind! rief? Ja, Christus wußte und wollte die Seele; Israel wußte und wollte: Volk. Gerechtigkeit — diese quillt aus dem Schoß der Gemeinschaft, aus Gemeinschaftswissen und -Empfinden, aus Volksein, ein Netz strömender Adern, das Alles wässert und nährt. Es wurde erfüllt — es wurde gesprengt. Weltwende kam. Das Ich hob die noch überwölkte Stirn .... War Christus selber gerecht? Zum reichen Jüngling sagte er: Alles was du hast gib den Armen. Und als der es nicht konnte, so ließ er ihn. Er bemühte sich nicht; er war nicht gekommen für Laue. Das Gesetz Israels hatte nur befohlen: Gib deinen Zehnten den Armen! Ob das zu erfüllen leicht oder schwer sei, ob Herz es tue oder Verstand, überließ es Verstand und Herzen, wo eben das Eine waltete oder das Andere. Israel war vernünftig; es gab die Möglichkeit; es machte den Liebenden frei, mit Liebe zu geben, und es behalf sich beim Unliebenden mit Zwang. Es war gesättigt in seiner Vernunft mit Leidenschaft, — ja — aber nun, Irene, da wir immer Christi Erscheinen — im Blick auf uns selber — getrennt von Israel sehen, müssen wir wohl auch einmal fragen: warum kam er in Israel? Wir haben heute beinah die Vorstellung von Christus, als sei er nur ausgegangen, seine zwölf Jünger zu suchen, habe sich denen vertraut wie ein Geheimnis und sie beauftragt, es der kommenden Menschheit zu offenbaren. Wer aber, der je in Gewißheit

einer Sendung zur Menschheit kam, hat vor sich hin in die Zukunft geblickt oder sein Werk in die Zukunft gerichtet? Für die Gegenwart lebt der Mensch, und für die Gegenwart kamen sie alle, die Gründer eines Neuen, Reformatoren oder Rebellen, und das heißt: g e g e n eine Gegenwart, die das üble Gemächt von Vergangenheit war, eine Gegenwart, die stillstand, die nicht weiter wußte, weil die alten Behelfe verfilzt, verrostet, zerfault oder versteinert waren. So kam Christus für sein, für jenes damalige Judenvolk, ein Erneuerer, ein Prophet wie Ezechiel war, das abtrünnige Volk Gott wieder zuzuführen. Zu keinem Baal — auch in Ezechiels Zeit — war es abgefallen, sondern vom Geist zur Materie, von der Innerlichkeit zur Äußerlichkeit, von der Regsamkeit des Herzens zur Starre des Verstandes, von der Gotteserfüllung durch das Gesetz zur Gesetzeserfüllung, vom Atem zum Buchstaben, von der Gerechtigkeit des Herzens zu der von Lippe und Hand. Erneuerung, Erweichung, Erwarmung, innige Blume und saftige Frucht und schwellender Same: das war auch Ezechiels Sorge, und das Band, das Herz und Verstand enge zu immerwährender Ehe und Befruchtung zusammenschloß, dies nun zerrissene Band, das wollte auch Christus heilen. Ach, das Diesseits, das einmal blühend mit Leben erfüllte, war zu purem steinernem Diesseits geworden! Christus empfand und verwarf es und ließ es sein; er gründete sein eigenes Reich, innerlich, unzugänglich, über dem andern, nicht von irdischen Wassern ernährt, sondern vom Feuer des Himmels. Und wie Luther nachmals kein Erster war, sondern der erste Siegreiche, so war es auch Christus, — doch war es sein Volk nicht, das er besiegte. Das Verhängnis schwebte schon über Jerusalem; es war schon erstarrt, es war unerweichbar, unerwarmbar: ein Menschenalter noch, und der Tempel lag.

Irene: O so glaubst du denn, es war Israels Schuld, daß es fortgeführt wurde?

Klemens: Wie kann ich anders? Es war seines Gottes Art, so zu strafen, — und wie — sollte ich annehmen, daß lebendiges Wesen allein von außen getroffen werden könnte? Kannst du trennen zwischen außen und innen? Nein, sie sind eins, und aus Israel wirkte sich äußerlich aus, was es innerlich war: die Erstarrung. Einst tief einig in Leidenschaft und Verstande, traf sie die Trennung. Sie wurden verflucht, kein Herz mehr zu haben, außer

für sich selber, für ihre Familie; außerhalb ließ es sich nirgend mehr anwenden, sondern da war keine Freiheit als für den Verstand, für den Händler. Das währte so tausend Jahre, da war es vollbracht. Die Hälfte der Tüchtigkeit, sagt Homer, nimmt vom Manne die Knechtschaft. Jetzt wurden sie freigelassen, aber jene innere Trennung blieb ganz, und der frei gewordene Verstand wurde zu jenem Literaten, dessen Denkarbeit nur im Verstandesraum vor sich geht, losgelöst vom übrigen Wesen, — wie auch der Handel — ob Geld oder Ware — nur den Handelsraum kennt, unerweitert, undurchflossen von Menschlichkeit.

Irene: O daß denn endlich Wer käme, der Umkehr wüßte!

Klemens: Einer ist gekommen, der freilich nicht Umkehr wußte, sondern nur Rückkehr. Denn mehr war nicht möglich. Wir Freibeweglichen bilden uns gerne ein, siebzehn Jahre Zuchthaus könnten einen Sünder dazu bringen, daß er in sich geht. Ich glaube daran nicht, — abgesehen davon, daß ich es für ein verruchtes Mittel halte —; ich könnte höchstens zugeben, daß Zermürbung wird, Gebrochenheit und darin Ergebung, — ach, kein holder Gewinn, der mit Ohnmacht des Willens erkauft wird! Nun, und der Jude ist kein Verbrecher im Zuchthaus, und von dem der heut lebt zu erwarten, daß er die Sünde der Väter an sich heimgesucht finde, — das dürfte selbst Gott nur dann sich gestatten, wenn er entschlossen ist, nun ein Ende zu machen. Was sich von einem Gefangenen erwarten läßt, ist Verstand, der ihm sinnen hilft, wie er ausbricht. Auch von einem Verbannten erwarten läßt sich nur der Verstand, zu überlegen, wie er wieder zur Heimat gelangt. Die Möglichkeit in Palästina ist nun da, gebe Gott die Verwirklichung, wir Alle werden gewinnen.

Irene: Dann, meinst du, wird auch Umkehr, Erneuerung möglich sein? In dieser heutigen Welt?

Klemens: Es liegt auf den Knien der Götter, Irene, ich kann es nicht sehn. Oder doch — Eines glaube ich sehen zu können, einen ganz sicheren Gewinn. Du nicht auch?

Irene: Noch nicht, Lieber.

Klemens: Offenheit. Offen wird der Jude wieder sein können, was er ist. Dann wird sichs zeigen. Zur Unoffenheit ist es hier verurteilt. Man gab ihm einen Weg aus Ghetto, nirgend aber reichte sich ihm eine Hand; da

mußte er nehmen, wo nur ein Fingernagel verheißend blinkte, immer in Vorteilsucht, soviel wie möglich zu fassen, immer in Angst zu hören: Der Teufel nimmt den Finger und will die Hand. So ward nirgend Offenheit möglich, nicht im Guten nicht im Bösen, so mußten sie gutfreund zu werden versuchen mit Allem, mit Geist und Ungeist, Reichtum und Armut, Herr und Knecht, — was aber ist Freiwilligkeitssache unter den Menschen, wo nicht Freundschaft? Und kein gerader Weg war, keine breite Tür, sondern nur Lücken, sich einzudrängen, und Schleichwege über Sümpfe oder fremdes Gebiet. Und immer Gebücktsein, immer Freundlichscheinen, immer ein Bestes, einen Gewinn den Andern vorspiegeln: in so allzuviel Freundlichkeit trat das Gift der Unfreiheit, der Hemmungen, und Alles was ungut ist im Juden der Menge, so schwärte es aus, so wurde Gewundenheit, Lauheit, Halbheit, — ah Irene, wir sind bei uns, bei dem deutschen Volk, sein ganzer Jammer erfaßt uns, denn all seine eigenen Sünden, seine Lauheit, wo nicht Frostigkeit, seine Halbheit, seine Mattheit, seine Abstraktheit, seine Knechtischkeit, seine Herzensträgheit und Geisteskälte: die bekamen alle den Vorschub und Nachschub zu dem Ende, an dem wir verzweifeln. Will ich Einzelner aber heute Gerechtigkeit üben, das ist: das Ganze erkennen, aber nur das Beste davon anerkennen, dann — meinem deutschen Volk es zu tun, zwingt mich nur Not, die Gebundenheit, weil ich sein bin, weil ich ohne es Nichts bin, weil ich hoffen muß, wo nicht mehr zu glauben ist; aber vorm Antlitz des Juden bin ich frei, so zu tun, und um so leichter sollte es mir fallen.

Nach einem Schweigen

Klemens: Offenheit also. Freiheit, — innen im Volke keine anderen Widerstände und kein Anstoß, als überall die menschlichen sind unter Menschen, und nach außen die freie Entfaltung im Machtkampf der Völker.

Irene: Und die Sprache, Klemens, hast du sie ganz vergessen?

Klemens: Wahrhaftig vergaß ich sie über dem andern Schönen. Geheimnisvoll wie so Vieles an der langen Erhaltung dieses Volkes, ist auch die Erhaltung ihrer einstigen Sprache, in der immer noch Leben sich regt, weil immer noch gottbeflügelte Seelen sie sprechen. Sie kann wieder erwachen, sich neu begrünen und in Wandlungen so wie all ihre Schwestern vom Leben

ihres Volkes zeugen und es mit bewirken. Dann werden sie wieder lehren können. Als Gott nicht mehr auf Erden gesehen wurde, heißt es bei Mose, begann die Lehre von ihm. Einen Gott, der gelehrt werden konnte, kannte allein dies Volk im Abendland oder seiner eingreifenden Nachbarschaft. Allein Wer kann lehren? Wer die Herzen zu fassen weiß mit Vernunft, und die Hirne zu fassen weiß mit Herzenskraft. Sei herzgesättigt, Vernunft, dann wird dir licht werden!

Irene: Schön, lieber Klemens, entschwebst du jetzt in die Zukunft.

Klemens: So ist der Mensch! Um sich zu erlauben, was er nicht soll, sagt er, er tut es nicht, — und dann tut ers. — Ja, noch sind sie entrechtet und sind ohne Heimatboden, aus dem allein eine Sprache gedeihen kann. Ich aber bin voll Mißtrauen gegen Entrechtete, und solang sie als solche unter uns leben, möcht ich vom Juden nichts Jüdisches annehmen — im Wesenssinne wie du vom Messsiastum sprachest —, es sei denn die Belehrung darüber oder Vermittlung von Erfahrungen aus den Händen der Einzelnen, die sich Ursprungsnähe bewahrten und etwas vom alten Volksgeist in der Gepaartheit von Herz und Vernunft.

Irene: Ach, wer wird ihnen helfen, wer ihnen je die Entrechtung nehmen?

Klemens: Wer nimmt sie dem Armen? Nur er selber vermag es. Wer hat ihnen aus Ägypten und zweimal aus Babel geholfen? Nur ihr eigener Wille mit Gott. Ich kann wohl nur helfen dazu, indem ich dir und Jeden, der es anhören mag, sage, daß die Entrechtung ein Frevel ist, und daß wer sie übt, schlecht ist — nicht in seiner Ganzheit, aber an dieser Stelle seines Wesens. Ein Frevel, dessen Frucht den am meisten vergiftet, der mit ihr vergiften will.

Irene: So hoffest du nur auf — Jerusalem.

Klemens: Nur — wenn du mich nicht binden willst an die Stadt und die Landschaft. Nur, will ich sagen, auf einen neuen freien Erdboden.

Irene: Ach, das wird schwer sein! Eher dächte ich mir, als Gastvolk mit allen menschlichen Rechten —

Klemens: Nein, Liebe, da habe ich wenig Hoffnung. Ein Gast — das setzt die Vorstellung des Hauses voraus; im Hause muß und kann Einer nur

Herr sein, der, dem es gehört, — Herr, nicht indem er die Gäste beherrscht, sondern indem nur er über die Angelegenheiten seines Hauses bestimmt.

Irene: Ein guter Wirt seines Hauses wird sich auch von den Gästen gern raten lassen.

Klemens: Arme liebe Irene, ist der deutsche Wirt gut? Er wäre es ohne die Juden nicht, wie soll er es mit ihnen sein? Er ist ihnen nicht einmal dankbar, weil er den angeborenen Zwang zur Bosheit an ihnen auslassen kann.

Irene: Du lieber Himmel, Mensch, es wird aber nicht Platz genug sein in Zion!

Klemens: Als der Stern über Betlehem schien, da war Platz in einem Stall. Soll einem Volke nicht recht sein, was Gott billig war? Lasse Gott für die Zukunft sorgen, oder dies Volk selbst, das am Engsten mit seinem verbunden war. Einst war es einig mit ihm und ließ sich nicht ein Gesetz von ihm vorschreiben, das nicht in seiner Natur war. Seid fruchtbar und mehret euch, das war, soviel ich weiß, sein erstes Segensgebot, und es ist, soviel ich sehe, das letzte, das sie noch halten, mit Leib und Seele, nicht mit Mund und Verstande.

Irene: Es ist zu viel, Klemens, was du mir heute umwerfen willst. Mir ist bei dem vielen Verstandestreiben des Juden im Abendland zwar niemals ganz wohl gewesen; aber ich hielt es für die Verschlechterung oder Schwächung nur einer ursprünglichen Anlage. Du aber willst mich glauben machen, daß der ursprüngliche Jude ganz anders war?

Klemens: Siehst du es nicht in der Bibel?

Irene: Ich kann eine solche Entartung nicht fassen.

Klemens: Dagegen fassen kannst du, daß die Zimbern, die Langobarden, die Goten, die Hunnen, die Wenden, die Indianer verschwunden sind.

Irene: Nun ja . . .

Klemens: Ist dir Etwas? Du scheinst betrübt?

Irene: Mein Herz ist beklommen, weil es aus so vielen deiner Worten heut Ungläubigkeit atmet. Du glaubst nicht an Vergangenheit, nicht an Zukunft, nicht an — wozu die Worte? Ach, ich fürchte, du glaubst an zu wenig.

Klemens: Du sagst: zu wenig, Irene? Sage nur, ich glaube an —

Irene: Sprich es nicht aus! Nein, du willst nicht sagen, daß du an nichts

Göttliches glaubst, an keine Möglichkeit der Offenbarung, an — o du glaubst Klemens!

Klemens: An Nichts. Erschrick nicht, du verstehst mich noch nicht. Du sagst nämlich Glauben; oft schon sagtest dus heute; du forderst Glauben. Du forderst, Irene?

Irene: Hat nicht sogar Christus Glauben gefordert?

Klemens: Ja, weil alle Götter, die da zur Welt waren, ohnmächtig geworden, nur in ihren Hüllen als Leichname hingen, und weil er, der in sich den lebendigen brachte, als Mensch erschien: darum mußte er Glauben fordern. Er war an sein Menschsein und an seine Zeit gebunden; also band sich ihm die Nachzeit und Menschheit und forderte Glauben, jede Zeit, jedes Volk, jeder Mensch endlich den seinen, — wie es freilich Menschennatur ohnedies ist, daß jeder vom andern verlangt, was der nicht geben will. Denn jeder verlangt vom andern das eigne, nicht das des andern. Daher das Verderben.

Irene: Ach, Lieber, das mag ich alles nicht hören. Sage mir statt dessen, daß du an Christus glaubst, ob mit oder ohne Forderung, gilt mir gleich.

Klemens: Das kann ich nicht sagen, Irene.

Irene: Ich frage geduldig. Christi Lehre —

Klemens: — war nicht von Christus.

Irene: War nicht . . .

Klemens: Sie war schon überall und schon lange vor ihm. Teile waren hier, Strömungen da, Empfindungen hier, dort Lehren, da Gesetze. Wenn du alles Christliche prüfest, findest du es bei den Pharisäern, den Sadduzäern, den Epikuräern, den Gnostikern, den Neuplatonikern, den Orphikern, den Isisten, und so wird es alles von Christus abfallen bis auf den letzten Rest.

Irene: Den letzten? Da bliebe nichts?

Klemens: Doch eines bleibt, obwohl kein Rest jenes andern. Alles, sagte ich, war schon vorher; aber so war es noch nie vorher. Stelle dir eine unermeßliche Anzahl feinster Stromfäden vor, die durch die Menschheit fließen, und alle verschiedener Art. Von all diesen zarten Stromfäden vereint sich immer eine Anzahl jeweils zu einem Strom, — und nun, wo ein Mensch erscheint, da ist er die Vereinigung, eine neue, besondere, niemals gewesene, von noch niemals vereinten, oder niemals in dieser Weise ver-

einigten Stromfäden. Nenne dieselbe, wie du nur magst, Empfindungen, Leidenschaften, Dogmen, Wissen, Lehren, alles Erlernbare, alle Erfahrungen, alles Sein. Im Menschen kommt es zum Werden, und was ergibt dieses Werden? Die Persönlichkeit. Darum kannst du alles, was zu Christus geworden war, jedes einzelne heraussondern und es alt finden und ungültig nennen: Christi Persönlichkeit, die überwältigende, einmalige, aller Liebe erzwingende, bleibt.

Irene: Wenn du ihn liebst, Klemens, glaubst du ihn nicht?

Klemens: Ich glaube, daß er war, und ich liebe ihn, wie er damals war. Aber er war nicht ewig. Ewiges war in ihm. Ich protestiere mit aller meiner Kraft gegen alle Verewigung! Und wenn Christus jetzt vor mich träte mit aller seiner Macht, und sich Gottes Gesandter nennte und von mir Glauben verlangte —

Irene: Gut, daß du zauderst.

Klemens: Ich zaudere, weil ich fürchte, daß seine Erscheinung mich überwältigen würde; aber ich hoffe doch, Kraft zu haben, um zu verneinen.

Irene: Klemens, du glaubst Gott.

Klemens: Nein, Kind, — sondern ich weiß ihn. Gott fordert von mir keinen Glauben wie du. Denn er weiß, was ich weiß; wir wissen uns beide. An ihn zu glauben nötigt mich nichts; es ist mir tagklar, daß er ist. Folglich —

Irene: — war es ein Streit um Worte, Lieber, — warum hast du mich erst erschreckt?

Klemens: Nicht um Worte, Irene. Sondern weil im Glauben die Forderung liegt, deine oder Dostojewskis oder Christi oder Gottes, darum verwies ich den Glauben. Ich weiß den Himmel, ich weiß die Erde; ich weiß den Gott und ich weiß den Menschen. Ich weiß, daß der Himmel in jeder Faser der Erde ist, ob ich ihn auch aus keiner jemals destillieren könnte; und ich weiß, daß Gott in dem Menschen ist, ob ihn mir auch keine Offenbarung je anders denn als Menschen erzeigen kann. Dies weiß ich nicht aus meinem Verstand, und darum nennen andere ihren ähnlichen Glauben: quia absurdum. Ich bin leider durchaus nicht imstande: quia praeclarum zu sagen, — denn nur wenn ein Licht ist, aus dem Nichts sich zu sondern vermag, dann ist es hell; und wenn keines sich einem andern unterwerfen

muß, keines sich gegen ein anderes wendet, dann ist Sicherheit und ist Freiheit. Trotzdem weiß ich heut Gott, wie ich die Erde weiß. Dies aber, Irene, es wissens alle. Ja, jeder weiß Gott, und nagelt er noch so grimmig den Deckel seines Bewußtseins darüber, und bringt es bei jenem nur die Not oder Todesfurcht, oder was es auch sei, und bringt es bei manchem keine Macht fertig, den Deckel zu sprengen: Gott ist drin. — Was forderst du ihn heraus? Ja, forderst gar deinen Gott heraus aus dem andern? Du weißt ihn, so laß dirs genügen. Alle wissen ihn, — und wenn nur alle das wüßten, so wäre alles auch gut.

Irene: Ah, Klemens, endlich werde ich dich fangen! Wenn alle wüßten, sagst du. Aber es wissens nicht alle, die wenigsten wissen, und deshalb — muß nicht dennoch gefordert werden? Wäre sonst nicht Stillstand, Unwandelbarkeit, Tod?

Klemens: Wenn du so willst, muß ich wohl ja sagen, — obwohl du wieder bereits in der Zukunft schwebst. Die Zukunft aber — ja, erinnerst du dich, Irene, wie du Entsetzen riefst, als ich die Möglichkeit einer katholischen Welt andeutete? Dann mußt du wissen, daß — wie die Zukunft auch einmal sich bilden mag, sie deinen Auge immer entsetzlich sein wird, unerträglich.

Irene: Warum denn das?

Klemens: Nachweisen kann ich es dir nur durch Erfahrung. Stelle dir irgendeinen Menschen irgend eines früheren Zeitalters vor und versetze dir ihn in dein heutiges. Müßte es ihn nicht entsetzen?

Irene: Wahrlich ... du hast recht.

Klemens: So würde auch dir jede Zukunft, die dir erschaubar würde, entsetzlich werden, — nein, unerträglich. Jedoch — wenn Gott selber in der Wahrheit dein Auge träfe, — könntest du ihn ertragen? Fahre denn hin an die Grenze der Zeit, wo sie mündet in Gott: da hebt das Grausen sich auf.

Irene: Doch werde ich mich an diesen Blick in die Zukunft erst sehr langsam gewöhnen müssen, — und bin bis dahin ärmer um einen Trost.

Klemens: Liebes Haus im Feuer, bedenke doch: immer ist irgendwo ein Kleinod.

Irene: Ja, laß uns denn immer verwirrt sein und stark durch die Wirre, Ruhe zu finden!

Klemens: Und laß uns stark sein in der Ruhe, sie nicht zu ertragen, um wieder verwirrt zu werden —

Irene: — und wieder zu fragen . . .

Klemens: — furchtlos auf Antwort zu warten, und keine genug zu erachten . . .

Irene: — sondern immer zu blühen, zu fruchten, zu welken, und jegliches ganz zu sein . . .

Klemens: — von jeglichem ungesättigt, in jedem verlangend . . .

Irene: Ewige Gegenwart.

* * *

RAINER MARIA RILKE UND DIE ROSEN

VON ELISABETH V. SCHMIDT-PAULI

«Du: der von Wundern redet wie von Wissen
und von den Menschen wie von Melodien
und von den Rosen.» *)

RAINER Maria Rilke hat die kleinen Vergessenheiten der Erde, — die fallengelassenen Worte und die fallengelassenen Menschen und die unbeachteten Dinge — mit ihrem unhörbaren Klang errettet, sie als Ton der Weltenmelodie erhorcht und uns vernehmbar gemacht. Die Rose brauchte er nicht zu retten. Sie kam aus allen Geliebtheiten gerade auf sein Herz zu. Schenkte ihm das Geheimnis ihres Seins. Als Geliebte nahm er sie auf und erwiderte ihre Melodie mit seinem Lied.

In seiner frühesten Jugend hatte er die Rose mit dem Tod in Beziehung gebracht.

«Sie richtete sich plötzlich auf und hob ihren Kopf, und ihr Leben schien ganz in ihr Gesicht eingetreten und hatte sich dort versammelt und stand wie hundert Blumen in ihren Zügen. Und der Tod kam und riß es ab mit einem Griff, riß es heraus wie aus weichem Lehm und ließ ihr Angesicht weit ausgezogen, lang und spitz zurück. Ihre Augen standen offen und gingen immer wieder auf, wenn man sie schloß, wie Muscheln, in denen

*) Der Schutzengel. Rainer Maria Rilke.

das Tier gestorben ist. Und der Mann, der es nicht ertragen konnte, daß Augen, die nicht sahen, offen standen, holte aus dem Garten zwei späte harte Rosenknospen und legte sie auf die Lider, als Last. Nun blieben die Augen zu, und er saß und sah lange in das tote Gesicht. Und je länger er es ansah, desto deutlicher empfand er, daß noch leise Wellen von Leben an den Rand ihrer Züge heranspülten und sich langsam wieder zurückzogen. Er erinnerte sich dunkel, in einer sehr schönen Stunde dieses Leben auf ihrem Gesichte gesehen zu haben, und er wußte, daß es ihr heiligstes Leben sei, das, dessen Vertrauter er nicht geworden war. Der Tod hatte dieses Leben nicht aus ihr geholt; er hatte sich täuschen lassen von dem vielen, das in ihre Züge getreten war; d a s hatte er fortgerissen, zugleich mit dem sanften Umriß ihrer Profile. Aber das andere Leben war noch in ihr; vor einer Weile war es bis an die stillen Lippen herangeflutet, und jetzt trat es wieder zurück, floß lautlos nach innen und sammelte sich irgendwo über ihrem zerspungenen Herzen.»

— — — — — — — — — — — — — —

«Er suchte die Hand der Toten, die leer und offen, wie die Schale einer entkernten Frucht, auf der Decke lag; die Kälte dieser Hand war gleichmäßig und stumm, und sie gab bereits völlig das Gefühl eines Dinges, welches eine Nacht im Tau gelegen hat, um dann in einem morgendlichen Wind rasch kalt und trocken zu werden. Da plötzlich bewegte sich etwas in dem Gesichte der Toten. Gespannt sah der Mann hin. Alles war still, aber auf einmal zuckte die Rosenknospe, die über dem linken Auge lag. Und der Mann sah, daß auch die Rose auf dem rechten Auge größer geworden war und immer noch größer wurde. Das Gesicht gewöhnte sich an den Tod, aber die Rosen gingen auf wie Augen, welche in ein anderes Leben schauten. Und als es Abend geworden war, Abend dieses lautlosen Tages, da trug der Mann zwei große, rote Rosen in der zitternden Hand ans Fenster. In ihnen, die vor Schwere wankten, trug er ihr Leben, den Überfluß ihres Lebens, den auch er nie empfangen hatte.» *)

Sollte auch Rainer Maria Rilke in die Rosen den Überfluß seines Lebens geleitet haben? Denn es geschieht das Wunder, daß auch über seine geschlossenen Augen die Rosen aufgehen:

*) Rainer Maria Rilke, Der Totengräber. Novelle 1903, Inselschiff Juni 1921.

Im April, vier Monate nach seinem Tode erschienen: «*Les Roses*» vierundzwanzig französische Rosenlieder von Rainer Maria Rilke beim Verleger A. A. M. Stols in The Halcyon Press, Bussum, Holland. Es sind nur 270 in künstlerischer Vollendung hergestellte Hefte gedruckt worden. Wenige werden von ihnen erfahren.

Rainer Maria Rilke hatte selber einige Wochen vor seinem Tode dem Verleger Stols den Rosenzyklus übersandt.

Paul Valéry, der größte französische Dichter von heute, hat die einleitenden Worte geschrieben, dieselben, die er Rainer Maria Rilke, wie voraussehend, zum 50. Geburtstag widmete, in denen es heißt: «Lieber Rilke, der Sie mir wie in die r e i n e Z e i t eingeschlossen erschienen, ich fürchtete für Sie diese Durchsichtigkeit eines zu gleichförmigen Lebens, durch dessen einheitliche Tage hindurch schon deutlich der Tod blickt.»

Für Nationalisten scheint es Frage zu sein, ob ein Dichter berechtigt ist, in anderer Sprache als seiner eigenen zu dichten. Für einen Dichter kann es nur Frage sein, mit welchen Instrumenten er das Kündbare seiner überirdischen Heimat sagen kann. Wenigen ist es vergönnt in zwei Sprachen vollendet dichten zu können.

Rainer Maria Rilke hatte mit der sinnbeladenen, deutschen Sprache das Wesen der Rose umfaßt und liebend beschwert.

Rose, du thronende, denen im Altertume
warst du ein Kelch mit einfachem Rand.
Uns aber bist du die volle zahllose Blume,
der unerschöpfliche Gegenstand.

In deinem Reichtum scheinst du wie Kleidung um Kleidung
um einen Leib aus nichts als Glanz;
aber dein einzelnes Blatt ist zugleich die Vermeidung
und die Verleugnung jedes Gewands.

Seit Jahrhunderten ruft uns dein Duft
seine süßesten Namen herüber;
plötzlich liegt er wie Ruhm in der Luft.

Dennoch, wir wissen ihn nicht zu nennen, wir raten . . .
Und Erinnerung geht zu ihm über,
die wir von rufbaren Stunden erbaten. *)

---

*) Sonette an Orpheus; siehe auch die Rosenschale. Neue Gedichte.

Er wollte ihr zuletzt, wer weiß, vielleicht auch diese Schwere nehmen, indem er mt zarteren Weisen die Rundung ihrer Form zu streicheln versuchte, auf leichtere Art mit den Schmetterlingen in den betörenden Duft hinabstieg und die Zärtlichkeiten der Blütenblätter in zärtlichere Töne abfing.

Und nun beginnt das Lied:

«. . . denn wozu wäre in allem Erlebnis der Augenblick da, der uns die Maße umstellt, so, daß sie plötzlich in die Tiefe gehen, wo er unaufhörlich ist . . .» *)

Daß die Rose ihm diesen Augenblick gewähren konnte Umkehr und Heimkehr zu Währendem und Ewigem, heißt so viel, als daß sie durch ihre Sprache bestätigte, was er im Innern wußte. Vor allem aber wußte er vom reinen Da-Sein:

Wann aber sind wir? Und wann wendet er
an unser Sein die Erde und die Sterne? **)

Dieses Sein, das zulängliche und ungewollte, ist uns Menschen nicht mehr gegeben, uns, die wir aus dem Einklang mit der Erde herausgerissen, noch nicht die Engel erreichen und zwischen zwei Welten unbeheimatet und nicht angesiedelt den unsicheren Weg ziehen. Diese schmerzhafte Erkenntnis unseres Zwischenreiches sang er in seinen Duineser Elegien. Um so inniger erfaßte er das von ihm geahnte Da-sein der Kreatur und die vollendete Schönheit dieses Da-seins in der Rose.

Est-ce en exemple que tu te proposes?
Peut-on se remplir comme les roses,
en multipliant sa suptile matière
qu'on avait faite pour ne rien faire?

Car ce n'est pas travailler que d'être
une rose, dirait-on.
Dieu, en regardant par la fenêtre,
fait la maison ***).

---

*) Brief an E. v. S. P. Weihnachtsabend 1917. **) Sonette an Orpheus. III.
***) Les Roses XIX. Lied.

In den Sonetten an Orpheus hören wir denselben Ton:

lerne
vergessen, daß du aufsangst. Das verrinnt.
In Wahrheit singen, ist ein andrer Hauch.
Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind.

Daß aus diesem Nur-Da-Sein und Nichts-Hinzutun-Wollen allein wahrhafte Beglückung steigt, hat Rainer Maria Rilke in sich selber erfahren. Darum zog er sich langsam aber unaufhaltsam aus dem verwirrenden Außen zurück, immer mehr in sich hinein. «Es gibt jetzt nur nach innen zu erfreulichere Schritte *) wo im Grunde Ewigkeit und Zeit in der Einmaligkeit des Ich sich treffen, wo allein noch das Dasein Unterkunft und Ausgleich ist. In seltenen begnadeten Augenblicken gelangen wir an diese göttliche Stelle unseres Wesens. Nur aus ihr können Künstler schaffen und Weise erkennen.» Aber daß sie da ist, wenn auch verborgen und schwer findbar, dieser Glaube gibt Rainer Maria Rilkes Werk das Lichte und seinem Leben den Sinn.

Die Kreatur, die keine andere Weise des Lebens kennt als dieses reine das Ihre-Tun ist für Rilke die Offenbarung des Glücklichseins. Eine Offenbarung, die er wieder aus der Rose entgegennimmt:

Vous encor, vous sortez
de la terre des morts,
rose, vous qui portez
vers un jour tout en or

ce bonheur convaincu.
L'autorisent-ils, eux
dont la crâne creux
n'en a jamais tant su?**)

Wie sollen wir, entwurzelt aus dem Daseingrund, aus dem alles lebt und in dem alles sich eins fühlt, einander noch nah sein? Das Wissen vom Alleinsein und Einander-Fernsein steigt immer wieder in Rainer Maria Rilkes Liedern auf: «Denn sehr allein und einsam ist ein Jeder.» Nur die Liebenden, die von Rilke Benedeiten ruhen in der Welle, die sie zurückträgt in den einenden Strom, wo alles Leben sich erkennt und liebt:

---

*) Aus einem Brief Rainer Maria Rilke's. **) Les Roses XXII. Lied.

Liebende, euch, ihr ineinander Genügten

— — — — — — — — — — — — — — —

Und doch, wenn ihr der ersten
Blicke Schrecken besteht und die Sehnsucht am Fenster
und den ersten gemeinsamen Gang, e i n m a l durch den Garten:
Liebende, seid ihr's dann noch?*)

«Es ist also um den Preis des Alleinseins.»**) Denn nur in der allergrößten Abgeschlossenheit gelangt der Mensch bis zu seinem Grunde, wo an der göttlichen Stelle seines Wesens auch das Allwissen um die anderen ist. Das ist innerste Erfahrung. Aber die Kreatur l e b t dieses von uns geahnte Verbundensein, und aus der Rose liest es der Dichter:

Je te vois, rose, livre entrebaîllé
qui contient tant de pages
de bonheur détaillé
qu'on ne le lira jamais. Livre-mage,

qui s'ouvre au vent et qui peut être lu
les yeux fermés . . .,
dont les papillons sortent confus
d'avoir eu les mêmes idées. ***)

Dort aber wo das Leben ist, Dasein und Nahesein, ist auch das Geheimnis, die mystische Kommunion von Leben und Tod und allen Gegensätzlichkeiten. In der Kreatur lebt sich dieses in aller Vielspältigkeit einheitliche Leben aus. Der Dichter vor der Rose stehend, sieht in ihrer langsamen Geburt zum Leben die Langsamkeiten des Todes nachgeahmt, als wäre in ihr beides in einem erlebbar.

Rose, venue très tard, que les nuits amères arrêtent
par leur trop sidérale clarté,
rose, devines-tu les faciles délices complètes
de tes soeurs d'été?

Pendant des jours et des jours je te vois qui hésites
dans ta gaîne serrée trop fort.
Rose qui, en naissant, à rebours imites
les lenteurs de la mort.

---

*) Duineser Elegien. **) Malte Laurids Brigge. ***) Les Roses II. Lied.

Ton innombrable état te fait-il connaître
dans un mélange où tout se confond,
cet ineffable accord du néant et de l'être
que nous ignorons? *)

Alles Schwere und Lastende, das Rainer Maria Rilkes Seele zu tragen und zu sagen hatte, hob er manchmal mit übermenschlicher Anstrengung hinauf in die Himmel zu den Erzengeln und brachte es vom Lichte der Ewigkeit erhellt, zurück. Manchmal aber warf er es ab, heiter und leicht, in die leichteren Schwestern, die Rosen. Er bedeckte seine Augenlider mit der Kühle ihrer Blütenblätter und versank in ihrem Duft wie in erlaubte Betäubung.

T'appuyant, fraîche claire
rose, contre mon oeil fermé, —
on dirait mille paupières
superposées.

contre la mienne chaude.
Mille sommeils contre ma feinte
sous laquelle je rôde
dans l'odorant labyrinthe. **)

Fast rechnete er es sich zur Schuld an, daß er dieses reine ungetrübte Dasein der Rose in sein Schicksal einbezog, daß er sie in ihrem leichten Aufblühn mit seinen Gedanken beschwerte. Darum war es seine letzte Tat für sie, sie frei zu geben, und ihr zu gestatten auf seinem Grabe eigenen und nicht seinen Schlaf zu schlafen. Er bestimmte sich diesen Spruch auf sein Grab:

Rose, oh reiner Widerspruch, Lust
Niemandes Schlaf zu sein unter so viel Lidern..

Den Dank für die Erleichterung des Lebens, den von allen Lebewesen die Rose ihm geben konnte, «*amie des heures où aucun être ne reste*», hat Rainer Maria Rilke ihr in den vierundzwanzig Rosenliedern gesungen.

Auf dem Kreuzwege, den jeder Auserwählte nach unerklärbaren Ge-

---

*) Les Roses XXIII. Lied. **) Les Roses VII. Lied.

setzen gehen muß, also auch Rainer Maria Rilke, der Dichter, ging, bedeutete ihm die Rose das gereichte Schweißtuch. Ihr drückte er sein Abbild auf. Und so wird die Rose seinen Sinn in die Zukunft hinein tragen, blühen, sagen!

«Errichtet keinen Denkstein, Laßt die Rose
nur jedes Jahr zu seinen Gunsten blühn. *)

Zu Rainer Maria Rilkes Geburtstag. 4. Dezember.

* * *

TROST
VON EDLEF KÖPPEN

Gebirge große Demut.
Gott verlor sich im Schlaf.
Wald begab sich des Atems,
Da ihn die silberne Wimper traf.

Die Tale verrinnen.
Langsam verhaucht Hyazinth.
Alle Hand verfällt dem Besinnen.
Tagewerk rinnt und verrinnt.

Über die Hügel der Abendröte
Senkt sich der Tau.
Wind spielt die tröstende Flöte:
Du lebst ewig, Ewige Frau.

* * *

*) Sonette an Orpheus.



Abb. 1 / Haus Schmitthenner in Stuttgart

STUTTGARTER WERKBUND-AUSSTELLUNG UND PAUL SCHMITTHENNER

VON WERNER HEGEMANN

DAS künstlerische Scheitern der Stuttgarter Werkbund-Ausstellung scheint aus der eigentümlichen Weltfremdheit und mangelhaften weltmännischen Bildung ihrer Aussteller erklärt werden zu müssen. Wenigstens behauptet die rote Korrespondenz, das Sprachrohr des Architekten-Vereines, der in Stuttgart ausschließlich zu Wort kam, es sei für die Baumeister der neuen Stuttgarter Werkbund-Siedlung «bezeichnend, daß der Wiener Joseph Frank fast als einziger Wert darauf gelegt hat, seine Räume so auszugestalten, daß sie als passende Umgebung einer Dame von Welt gedacht werden können. Für die rationelle Gestaltung der Küche, zum Teil auch der



Abb. 2 / Haus Schmitthenner in Stuttgart / Architekt Paul Schmitthenner, Stuttgart
Gartensaal
Decke und Wände weiß, Fußboden Solnhofer Platten, Möbel stumpfroter Schleiflack, Beleuchtungskörper aus bemaltem Blech mit Messing und Glas



Abb. 3 / Haus Schmitthenner, Stuttgart / Architekt: Paul Schmitthenner, Stuttgart
Wohnzimmer / Wände Kalkmörtel, Platz leicht getönt, Decke weiß, Tafelfußboden aus Fichtenholz und Buchenrinnen

Waschküche, Plättkammer und für möglichst einfache Zentralheizung ist sehr viel getan, dagegen sind Räume, in denen eine Frau sich gerne aufhalten würde, selten zu sehen.»

Es ist nicht abzusehen, warum die Räume, die z. B. Hans Poelzig in Stuttgart geschaffen hat, nicht ebenso für eine Dame von Welt passend sein sollten wie die Räume des Wieners Frank. Was aber die «rationelle Gestaltung» anbetrifft, die für die Stuttgarter Leistungen in Anspruch genommen wird, so handelt es sich dabei großenteils um kindlich wähnende Selbstgefälligkeit oder um kecke Prahlerei. Das beweisen z. B. die Ausführungen der Frau Dr. M. E. Lüders,M. d. R., Vorsitzenden des Verwaltungsrats der Reichsforschungsgesellschaft für Wirtschaftlichkeit im Bau- und Wohnungswesen. Frau Lüders war lange großstädtische Wohnungspflegerin und wußte, wovon sie redete, als sie im Oktober-Heft der Zeitschrift des Werkbundes «Die Form» erklärte: «Wer die Häuser der Stuttgarter Ausstellung eingehend besichtigt, fragt sich erstaunt, ob denn an den meisten von denen, die sie entworfen und ausgeführt haben, alle Forderungen, die an die Benutzbarkeit einer Wohnung als Familienheim gestellt werden müssen, spurlos vorübergegangen sind.»

Was man in den modernistischen Bauschöpfungen zu sehen bekommt, scheint in der Tat großenteils nicht für praktische Menschen und erst recht nicht für Frauen von Herzens- oder Geistesbildung, sondern für die Figuren eines Phantasiefilms vom Dr. Caligari oder für die Insassen eines literarischen Kaffees geschaffen zu sein. Allerdings machte neulich ein Pariser über den in Stuttgart führenden französischen Architekten, den seine deutschen Kollegen mit der alt-deutschen Ehrfurcht vor französischen Leistungen heute besonders treu nachahmen, folgende beruhigende Mitteilung: «Vor einigen Tagen habe ich Le Corbusier in Gesellschaft einer sehr hübschen Frau gesehen; stellen sie sich vor, daß gar nichts Kubistisches, gar nichts Eisenbetonhaftes an ihr war. Nein, sie war hübsch auf die alte Weise, auf die die Frauen seit 6000 Jahren hübsch sind.»

Und ein Londoner Architekt, der diesen modernistischen Pariser aus Versehen in seiner Wohnung statt in seinem Büro aufsuchte, berichtet, daß Le Corbusier dort als ein Mann von Geschmack, umgeben von schönen alten Möbeln, lebt und augenscheinlich die modernistischen Gewaltsamkeiten dem



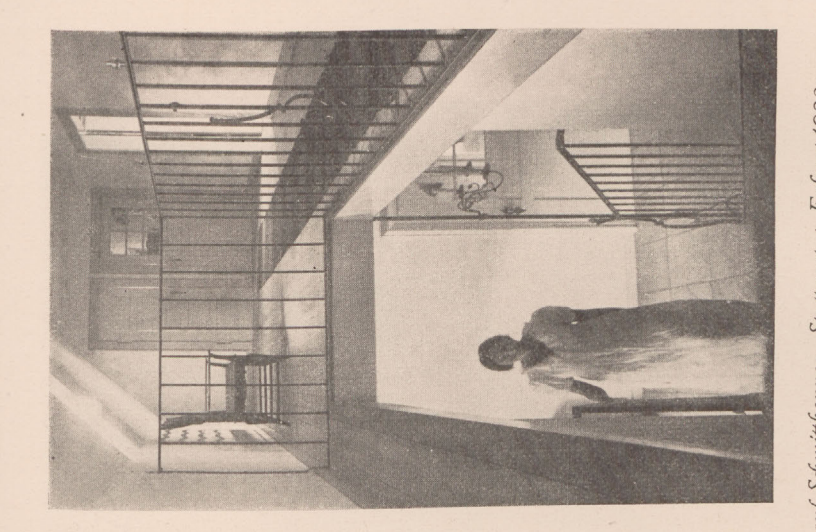
Abb. 4 / Haus Schmitthenner in Stuttgart / Architekt: Paul Schmitthenner, Stuttgart / Erbaut 1922
Obere Treppenhalle / Geländer in Schmiedeeisen, Riemenfußboden / Sichtbares Kehlgebälk und Wände weiß gekalkt

Eigengenuß seiner deutschen Bewunderer überläßt. Die große Wohnhausgruppe, die Le Corbusier in Bordeaux mit dem Gelde eines modernisierenden Millionärs gebaut hat, ist seit Jahr und Tag ohne Mieter leer stehen geblieben, weil die Einwohner von Bordeaux sich entschlossen weigerten, derartige modernistische Schöpfungen als Staffage zu bevölkern. Werden die Stuttgarter frömmer sein und werden sie die teuren Häuser Le Corbusiers beziehen? Werden sich die Schwaben wohlfühlen im «modernen» einräumigen Hause, wo Badewanne und Bidet sozusagen im Speisezimmer stehen?

Wenn alle Modescherze gemacht und belacht sind, bleibt schließlich immer wieder das große Märchen vom Zauberlehrling, über den Edgar Wedepohl, in «Wasmuths Monatsheften für Baukunst» anläßlich der Stuttgarter Ausstellung schreibt: «Wer das Gesetz der Form von der Konstruktion und den Materialien her erwartet, gleicht dem Zauberlehrling, welcher nicht Herr des technischen Apparates, des Zauberbesens, sondern sein Untertan ist. Die Zauberformel, die den Besen an seinen Platz in der Ecke weist, kommt aus dem Reiche, aus dem alle Zauberformeln stammen: von den Urformen her, welche bindene und bildende Gewalt haben».

Zu den Meistern, die noch und schon wieder Beziehung zu den großen Zauberformeln und den schönen «Urformen» haben, gehört der ausgezeichnete Stuttgarter Baumeister Paul Schmitthenner, der wahrscheinlich weil er nicht in Paris oder Holland, sondern nur in Stuttgart wohnt, bei der Veranstaltung der Stuttgarter Werkbund-Ausstellung übergangen wurde, obgleich er zusammen mit Tessenow der am zuverlässigsten musikalische unter den deutschen Architekten ist. Den Räumen, die Schmitthenner schafft, wird niemand vorwerfen, sie seien für eine gebildete Frau unbewohnbar. In ihnen steckt im Gegenteil ein Stück von der geheimnisvollen «Wohnkultur», von der in den scheußlichen Mietskasernen und «Villen» der deutschen Großstädte mehr und erfolgsloser als irgendwo anders in der Welt geredet worden ist.

Was aber den Adepten des Stuttgarter Literaten- und Architekten-Rings die Bauten Schmitthenners besonders peinlich machen muß, ist die Tatsache, daß Schmitthenner nicht nur ein vollendeter Meister der Form ist, sondern daß er als Bautechniker das wirklich tut, was die Stuttgarter Architektur-Literaten zu tun behaupten und vielleicht auch tun würden, wenn sie



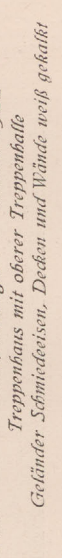


Abb. 5–6 / Haus Schmitthenner in Stuttgart / Architekt: Paul Schmitthenner, Stuttgart / Erbaut 1922

Treppenhaus — *Treppenhaus mit oberer Treppenhalle*

Wangen in Kiefernholz, Stufen Eichenholz, Fußboden Solnhofer Platten — *Geländer Schmiedeeisen, Decken und Wände weiß gekalkt*

das technische Können und das bauliche Gewissen Schmitthenners besäßen. Schmitthenner entwickelt die Form seiner Bauten nicht wie die «Modernen» nur angeblich, sondern tatsächlich aus dem Bauvorgang und aus den prak-

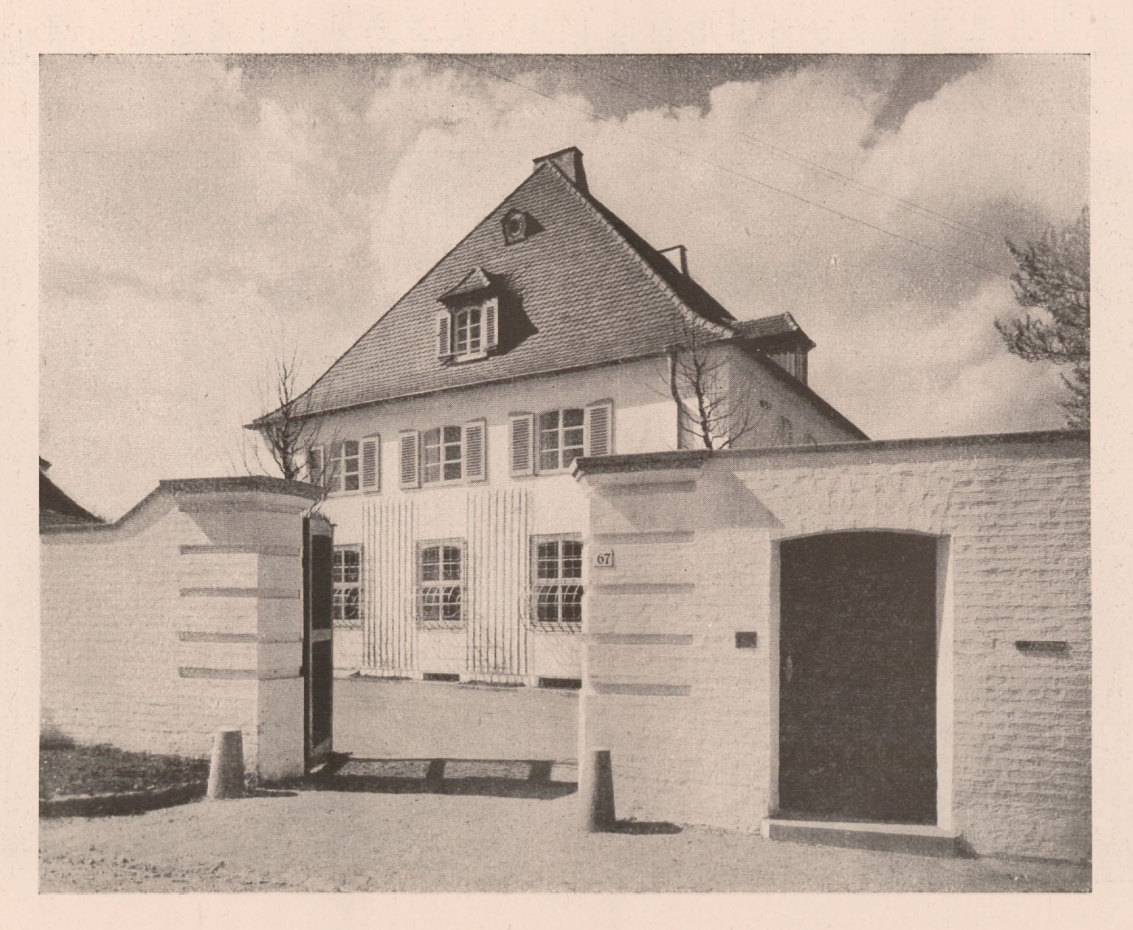


Abb. 7 / Haus Zerweck in Stuttgart / Architekt: Paul Schmitthenner, Stuttgart

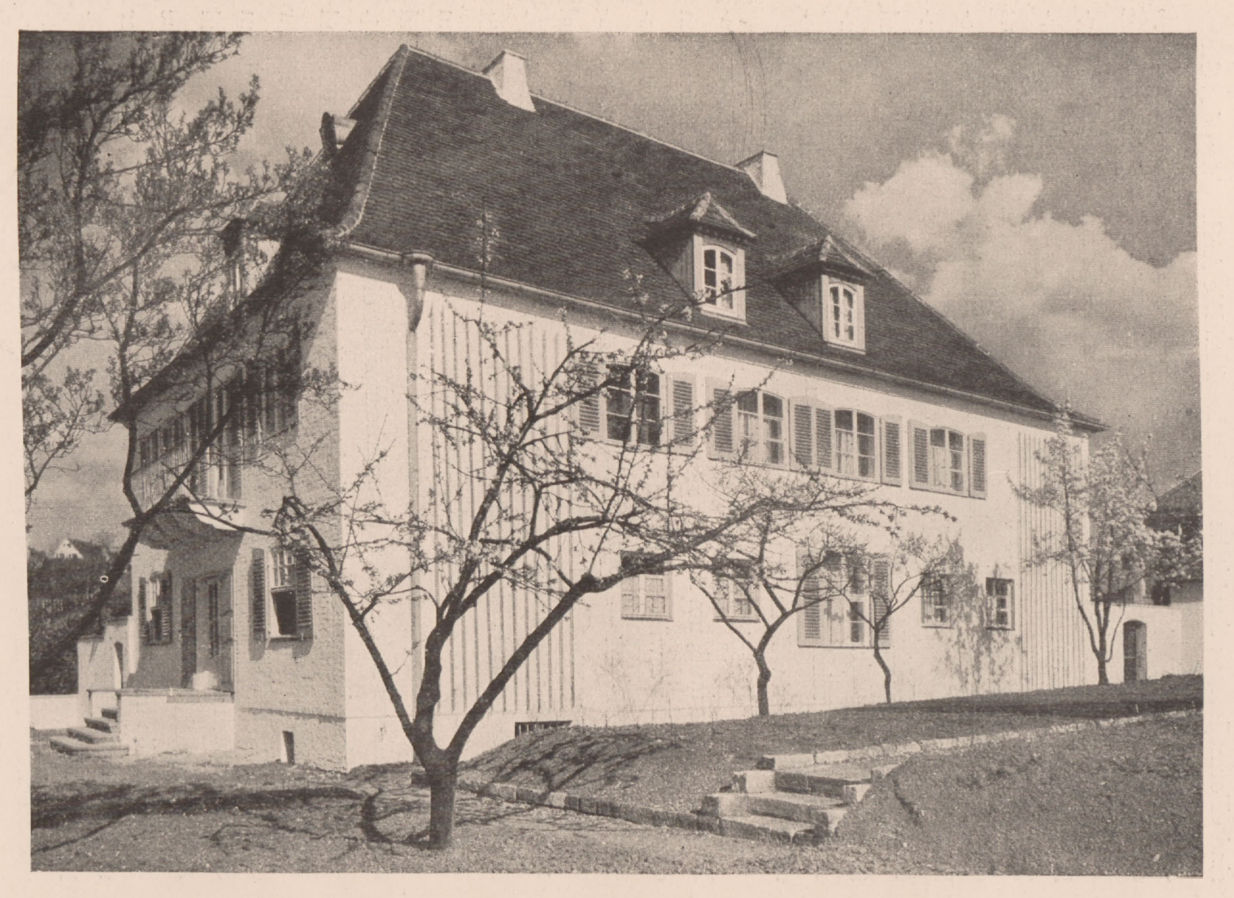


Abb. 8 / Haus Zerweck in Stuttgart / Architekt: Paul Schmitthenner, Stuttgart / Erbaut 1925-26

tischen Forderungen der Baustoffe. Die Stuttgarter Literatur-Architekten sind «Formalisten»; Schmitthenner ist Realist. Die Architekten des Stuttgarter Rings haben z. B. gelesen, ein Gebäude müsse, um modern zu sein, ein flaches Dach haben. Sie bauen deshalb flache Dächer, obgleich zahllose Erfahrungen das flache Dach als kostspielig und im Kampf gegen Feuchtigkeit und Frost unzuverlässig erwiesen. Sie verlieren dadurch den unentbehrlichen Dach-Trockenraum für die Wäsche und bauen sich zum Ersatz eigens einen kostspieligen und viel zu kleinen Trockenraum in ein besonderes Nebengebäude. Schmitthenner, der ohne Vorurteil an seine Aufgaben herantritt, deckt seine Häuser mit dem erprobtesten der überlieferten Dächer und gewinnt der Hausfrau den luftigen und geräumigen Trockenraum fast umsonst. Was er schafft ist nebenbei ein Ausdruck des bodenständigen allemannischen Formwillens, den Schmitthenner künstlerisch meistert.

Ein anderes Beispiel: Die Stuttgarter Literatur-Architekten haben gelesen, ein Haus muß, um modern zu sein, viele Fenster haben. Sie errichten darum ganze Hauswände aus Glas, und dem Leiter der Stuttgarter Ausstellung ist es gelungen, sogar Speisekammern zu schaffen, deren Außenwände fast ganz aus Glas bestehen und nach Westen Scheiben von 80 mal 138 Zentimeter aufweisen. Und die gewaltigen Glaswände dieser Stuttgarter Ausstellungs-Häuser haben keine Läden. Frau Dr. Lüders schreibt angesichts dieser unmöglichen Speisekammern: «Es ist ein Irrtum, wenn der Erbauer vielleicht annimmt, daß der Mensch im Sommer einzig und allein von dicker Milch lebt.» Schmitthenner hat diesen Irrtum seiner Kollegen aus dem literarischen Architektur-Café bereits vorher erkannt und weiß auch, daß der Stuttgarter Sommer heiß ist und daß Zimmer, die mehr als eine gewisse Menge von Fenstern und die keine Fensterläden haben, im Sommer unerträglich sind. Daß durch die daraus sich ergebende Größe und Anordnung der Fenster die äußere Erscheinung seiner Häuser eine Weihe bekommt, die in der Überlieferung verankert ist, ist ein erfreuliches, aber ungekünsteltes Nebenergebnis. Daß diese Häuser nur dem modernen Realisten willkommen sein können, und daß sie den Anhängern der modernistischen Bauromantik, für die der Werkbund in Stuttgart Reklame machte, unwillkommen altmodisch erscheinen, darf einen ernsthaften Architekten nicht anfechten.



FRITZ B. NEUHAUS: *Hochgebirgssee mit Gletscher*

FRITZ B. NEUHAUS

EINE STUDIE ÜBER LANDSCHAFTSMALEREI VON ANTON MAYER

ALS um die Wende des 16. zum 17. Jahrhunderts die Landschaft einer selbständigen Darstellung für würdig erachtet wurde, waren die Künstler, welche sich des neuen Unterfangens befleißigten, noch weit davon entfernt, den Geist der Natur darzustellen; vielmehr bemühten sie sich, an äußerlichen Farbenerscheinungen und schematischen Trennungen des Vorder-, Mittel- und Hintergrundes hängend, eine gedachte nach ihrer Meinung durch Häufung merkwürdig geformter Felsen, großer Bäume, bedeutender Bauwerke und einiger Wasserläufe oder -flächen interessante Gegend mit Genauigkeit wiederzugeben. Es dauerte mehr als ein halbes Jahrhundert, bis die Klarheit der Mittelmeerluft, die harmonische Architektur der italischen Berge, der Glanz der transalpinen Sonne im Süden, die zarte Nebelstimmung der Nordsee, die stille Abgeschlossenheit germanischer schneebedeckter Erde die besten der malenden Künstler tiefer in die Geheimnisse naturhaften Geschehens einführten, wofür denn die Landschaften Claude Lorrains und Poussins mehr noch als die des Salvator Rosa in Italien, die Werke Rembrandts, Ruisdaels, Hobbemas und anderer im Norden Zeugnis ablegen.



FRITZ B. NEUHAUS: *Hochgebirgstal*

Immerhin aber bleibt es ziemlich selten, daß gemalte Landschaften uns im Innersten packen, uns in sich selbst hineinziehen, so daß wir gleichsam ein Teil von ihnen werden, in ihnen aufgehen, nicht nur mit den Augen, sondern eigentlich mit unserem ganzen Körper: wie wir es angesichts der realen Natur in den höchsten Momenten unseres Daseins durch das Geschehnis einer geistigen Vereinigung etwa im Sinne — oder Übersinne — einer platonischen Vermählung erfahren können. Ich kann allerdings für meine Person nicht leugnen, in solchen, ganz sublimierten Augenblicken, wie ich sie etwa an einem Sommertage in Vallombrosa, während mancher Reise in tropischen Meeren, in der betäubenden Lichtflut des winterlichen Hochgebirges erlebt habe, das Versinken in das Wesen meiner Umgebung fast mit der Kraft einer leiblichen und irdischen Vermählung gefühlt zu haben; und so glaube ich denn auch, nur in eben jenen Bildern, welche uns das unnennbare Glücksgefühl des Aufgehens im All in wirbelnder Stärke übermitteln können, eine Landschaftsmalerei zu finden, die in ihrer Qualität dem ewigen Modell wenigstens nahe zu kommen vermag. Es sind dies



FRITZ B. NEUHAUS: *Urweltlandschaft*

übrigens, was nebenbei bemerkt sei, sehr häufig kleine Bilder ohne große Effekte von Sonnenuntergängen, Gewitterstürmen und Gletschergroßartigkeiten, als welche leider häufig gute Bühnenbilder bleiben; sondern versonnene und zarte Stücke leichten Nebels, tastenden Vorfrühlings, oder ruhig fließenden südlichen Mittagslichtes — also etwa Jan van de Capelles Winterbild im Mauritshuis, Disleys oder Pissaros sich belebende Frühäcker mit dem feuchten Glanz der Erde, und römische Landschaften der deutschen romantischen Schule, Rohden, oder Blechen ... Um nur ein paar Beispiele zu nennen.

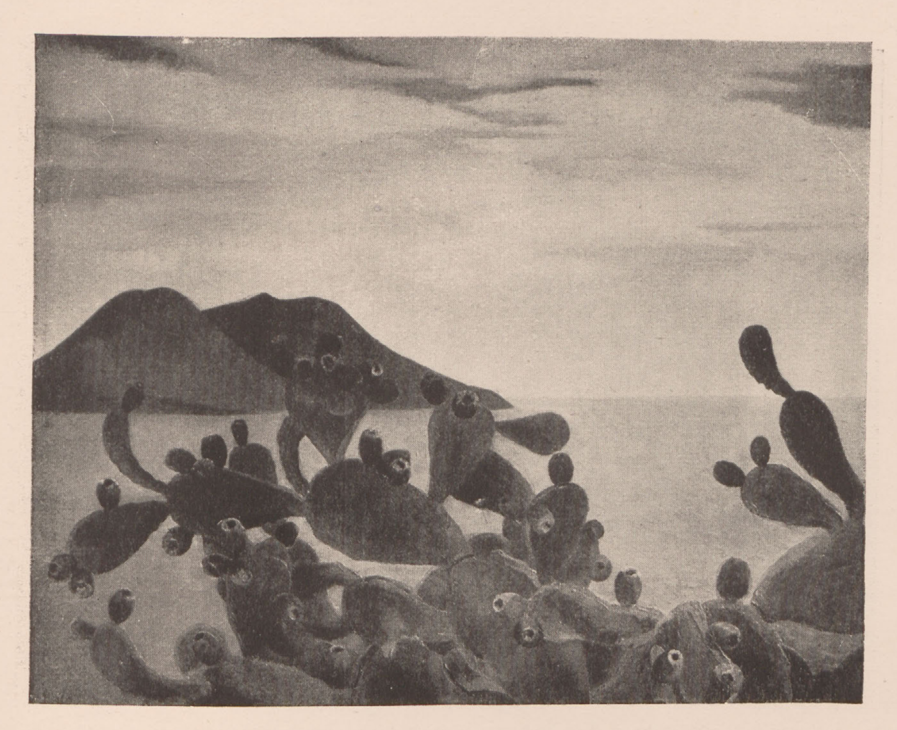
Meer und Hochgebirge, also gleichsam die peripherischen Gebiete der Landschaft im ästhetischen Sinn, haben sich der ganz durchdringenden und hingebungsvollen Wiedergabe immer entzogen. Böcklin, der einzige, der Wasser malen konnte, dichtet das uralte mythische Epos des Meeres ergreifend und wie auf dem «Triton und Nereiden»bilde von gewaltiger Größe, in diesem Werke sich fast ganz vom Banne epischen Bewußtseins befreiend; die anderen, mit Recht «Marinemaler» genannten Malmeister,



FRITZ B. NEUHAUS: *Ischia*

machen bestenfalls Wetterberichte aus der Wiedergabe der bewegten Flut — Dinge, welche mit Kunst nichts zu tun haben. Genug davon; Hochgebirge und Meer warteten des Künstlers, der in seinen Werken das Hohelied der übersinnlichen Vermählung singen und Zeugnis ablegen sollte, daß er ihr Wesen zutiefst erkannt habe. Denn: um Landschaften malen (oder beschreiben) zu können, darf man nicht a u f sie blicken, sondern muß hinter sie gesehen haben.

Fritz B. N e u h a u s hat das Meer und das Hochgebirge in diesem Sinn gemalt. Seine künstlerische Entwicklung ist merkwürdig. Er begann als braver Impressionist und Schüler Zügels in München, konterfeite alle möglichen Tiere, fraglos mit viel Talent, aber ohne überwältigende Bedeutung — was ihm denn auch, und das ist das sehr Bedeutsame und seltene seiner Laufbahn, nach nicht allzu langer Zeit klar wurde. Er sah ein, daß er auf diesem Wege niemals weiter in Natur und Kunst einzudringen vermöge; also wandte er dem ganzen Münchener Malbetrieb den Rücken und ver-



FRITZ B. NEUHAUS: *Capri*

schwand für einige Jahre aus dem öffentlichen künstlerischen Leben. Nun kämpfte er sich allein seinen Weg, den einzigen, welcher zugleich in Höhen und Tiefen führt; er rang mit dem Hochgebirge, bis es ihm sein Wesen offenbarte, er rang mit sich und seiner neugeschaffenen Technik, bis er die errungene Erkennntnis in die Sichtbarkeit umsetzen konnte. Dann kam er zum Meer; auf den sizilischen Inseln entstand ihm die ganze lichtgetragene Herrlichkeit südlichen Wassers, empfand er die unendliche Einheit zwischen Himmel und Wolken, Meer und Wellen, begriff er das Geheimnis des Lichtes, das immer und ewig Bringer des Heils gewesen ist. Die geologischen Wunder der vulkanischen Gegend bargen für ihn, der auf seltsame Weise den Kräften der Natur verbunden ist, und sie stärker zu empfinden vermag als andere, keine Schrecken; er malte sie, aber nicht als Veduten, trotzdem sie als Beispiele wissenschaftlicher Arbeit dienen könnten, sondern erfüllt von dem Walten, das ihre Gestalt verändernd und bestimmend von Zeit zu Zeit in unterirdischen Katastrophen sich Bahn



FRITZ B. NEUHAUS: *Dunstiger Wintertag*

bricht. Es sind nicht die Liparischen Inseln als geographischer Begriff, die er malte, es ist nicht das Mittelmeer, das wir auf seinen Bildern finden; es ist die Inkarnation der Platonischen Idee «Süden», Synthese von Berg und Wasser, Licht, Luft und Wolken, und abermals Licht, und zum drittenmal Licht; es ist alle Seligkeit, aller Schrecken, alle Sehnsucht und alle Liebe in diesen Werken, welche als wahrhafte Zeugen erhabensten Vermählungsfestes uns erschüttern, wie ihre Mutter selber, der sie entsprangen. Ja, in Wahrheit, in diesen ihren Kindern «spielt sie mit uns, die wir in der Ecke stehn».

Seit Monaten ist Fritz B. Neuhaus als Gast der italienischen Regierung in der tripolitanischen Wüste, um nach dem Hochgebirge und dem Meer die dritte große Einsamkeitserscheinung zu gestalten. Wir wissen, daß ihn die Natur auch hier hochzeitlich empfängt.

* * *

FRANZÖSISCHE LYRIK NEUERER ZEIT

AUSGEWÄHLT UND ÜBERTRAGEN VON WALTER PETRY

III. TRISTAN DEREME

Geboren den 13. Februar 1889

Bibliographie

Le renard et le corbeau, komisches Gedicht, nicht im Handel, 1905. — *Le tiroir secret,* 1906, nicht im Handel. — *La chimère vaincue,* 1907, nicht im Handel. — *Le parfum des roses fanées,* 1908, nicht im Handel. — *Les ironies Sentimentales,* bei Editions de la Revue Poésie, 1909. — *Petits poèmes,* bei Lecène et Houdin, 1910. — *Erène ou l'été freuri,* 1910, in 20 Exemplaren, nicht im Handel. — *Petit cahier,* mit Carco, Pellerin, Vérane, 1911, in 20 Exemplaren, nicht im Handel. — *La flûte fleurie,* Collection des Cinq, 1913. — *Le poème de la pipe et de l'escargot,* bei Emile-Paul, 1920. — *Le poème des chimères étranglées,* bei Emile-Paul, 1921. — *La verdure dorée,* gesammelte Gedichte bei Emile-Paul, 1922. — *L'enlèvement sans clair de lune,* bei Emile-Paul, 1924. —

* * *

FÜR FAGUS

Schlägst du jemals wieder auf der Kerzen
Leben und mein eigenes, Amorknabe?
Grau schon an den Schläfen und im Herzen
Kälte, was ist dieser dreißig Jahre Habe?

Mietenhäuser, möbelvolle Zimmer
Treppenflucht, die ihren Stuck verlor,
Ah! verzauberte Seelen! schlimmer
Tot als Lilien in der Nebelfluten Schimmer,
Brunnenbecken aus Jaspis die sprangen und
verhallender Hörnerchor!

Wo ist die Liebe die mich wiederschafft
Mich auferweckt aus der Entkräftung Haft?

Zersprungenes Email der Wasserbecken
Drin sich soviel alte Stirnen kühlten,
Muß ich sie aus Gräbern auferwecken
Aus der Flut der Felder, die Verwühlten?

Bitteres Gift der heimatlos Verbannten
Daran starben sechzig Mithridate,

Spiegel ohne Glanz drin Diamanten
Ungekannter Amourösen bannten
Ihre Namen die ich mir errate.

Sie sind fort ins Fremde hin verschlagen,
Ach die Zeit die hinging läßt sich tragen!

Wüste Stuben die mich grausam hegen
Ich mit meinem Tintenfaß allein,
Trunkne gröhlen auf den nächtigen Wegen
Warum seufzen Herz und warum schrein?

Wer noch singt wird schließlich heiser;
Durch die Fensterscheiben grüßt zuletzt
Bild des großen Rads, Musik wird leiser
Und der Wolken große Wegeweiser
die der Eiffelturm zerfetzt...

Ist dein Herz nicht gleich den wolkenzarten
Himmelsschiffen die der Wind nach soviel Fahrten
Irrtreibt? Fremde Zimmer, Tagesliebe
Oder für sechs Monat oder Jahre:
Es sind tote Rosen, was noch bliebe
Welke Rosen um den Fuß der Bahre.

Zugedunkelte verbannte Träume
Ob du sie nicht einmal wiederfindest
Hoffnung? Lieben Leben leere fremde Räume,
Herzen eilen fort von Nest zu Nest
Tränenvoll wie du so bald verschwindest.

Und es steigt der Mond und ist allein
Bild und Blüte meiner späten Pein.

* * *

L'AFRICANA

ROMAN VON THEODOR DAUBLER

(Fortsetzung)

PAOLOS Zudringlichkeit half ihm nichts: nach etwa einer halben Stunde erschien sein arabischer Freund, beider Gastgeber, und bereitete der peinlichen Unterredung ein Ende. Er sah das Mädchen genau an, sagte dann: «Du bist Fatime, die nubische Sängerin, Hoffnung der Künstlerschaft im Niltal. Sei meiner Hilfe gewiß, ich schütze dich gegen jedermann.»

Fatime erschrak, denn woher wußte der Fremde soviel über sie, die doch niemand kannte. Die Tochter nubischer Dienstboten warf sich vor dem noch jugendlichen, schönen und vornehmen Araber nieder, sprach ihren Dank aus und stammelte: «Woher kennst du mich, ich bin doch die Niedrigste hier zu Lande.»

Ali, der junge Araber, lächelte, reichte dem Mädchen die Hand, damit es leicht aufstehen konnte und sagte: «Nochmals, sei willkommen! Ich weiß, du bist anständig, daher schutzbedürftig, auch vor Fuad, meinem Freund, der mir über dich berichtet hat, brauchst du dich keinesfalls zu fürchten. Er wird nichts über deinen Aufenthalt hier erfahren — der Muselmann kann schweigen, fürchte dich eher vor deinem Retter, dem Europäer.»

Paolo erblaßte, half sich aber bald aus der unangenehmen Lage, indem er sagte: «Fatime, ich habe dich aus Liebe gerettet, werde deinetwegen in Alexandrien bösen Dingen ausgesetzt sein, denn unsere Flucht kann nicht unbemerkt bleiben; die Spuren sind wohl verwischt, doch kehre ich dorthin zurück, so wird man mich erkennen, mich nach dir ausfragen. Fuad ist ein Mächtiger, gegebenenfalls gefährlicher Mann. Ihn habe ich zu fürchten. Deshalb kommt mir ein Recht auf deine Dankbarkeit zu. Nur jetzt könntest du sie mir erzeigen, vielleicht bin ich in ein paar Tagen ein Opfer meiner Leidenschaft zu dir geworden. Doch ich nehme dich beim Wort. Wiederhole vor deinem Landsmann, der so streng und ehrenvoll ist, was du mir versprochen hast: In Europa! Ich habe die Möglichkeit, mit seiner Hilfe dich dorthin zu bringen, dort ausbilden zu lassen. Brechen wir sofort auf.»

Das Mädchen bedeckte aus Scham ihr Gesicht und sagte voll Ent-

schlossenheit: «Du tust mir Gewalt an. Ich bin dir dankbar, doch ich habe dich erst zweimal gesehen; noch ist die Liebe nicht in mir erwacht.»

Der Araber mengte sich nun ins Gespräch: «Was das Mädchen sagt, ist gerecht. Was du, Paolo, forderst, erscheint mir nicht großmütig, aber billig. Ich schlage vor, Fatime bleibt bei mir, du, Paolo, hältst dich ein paar Wochen in Tanta auf. Ihr lernt euch kennen und werdet, wenn Fatime deine Liebe erwidert, ein Paar. Dies mag, wie ihr es vereinbart habt, in Europa vollzogen werden.»

Paolo meinte: «Dein Anerbieten, o Ali, ist freundlich, doch du weißt, Geschäfte binden mich an Alexandrien. Dort würde ich verfolgt werden, in Tanta kann mein Aufenthalt nicht lange verborgen bleiben, das Beste ist es darum, ich gebe vorläufig meine Geschäfte in Alexandrien, der holden Nubierin wegen, auf, und wir entfernen uns aus Ägypten. Ein größeres Opfer kann Fatime nicht von mir verlangen.»

Diese Worte stimmten Ali nachdenklich und er sagte: «Gehe ruhig nach Alexandrien, ich gebe dir einen Brief an einen Freund mit, der auch Fuads Freund ist; dem wird der Fall auseinandergesetzt, du brauchst dann von Fuad nichts mehr zu fürchten, auch wird auf diesem Umweg vermieden, daß er erfahre, wo Fatime sich aufhält. Du kommst dann allwöchentlich nach Kairo, wohin ich mich zu Schiffe mit Fatime begeben will. Auf geheimem Weg kannst du jedesmal in unser Haus gelangen, das Mädchen sprechen. Sowie sie Liebe zu dir fühlt, sollt ihr gesetzlich verbunden werden und euch ohne Gefahr nach Europa begeben.»

Paolo erschauerte beim Gedanken, eine Nubierin ehelichen zu müssen! Es blieb ihm aber nichts übrig als auf Alis Pläne einzugehen. Er hoffte, das Mädchen würde sich in ihn verlieben und auch Ali, ebenso wie Fuad, binnen kurzer Zeit, entwischen wollen.

Noch am Abend des gleichen Tages, verließ Paolo seine Freunde zu Tanta und begab sich mit Alis Geleitbrief zu seinem Freund in Alexandrien. Kaum war er dort angekommen, trat er in dieses Arabers Wohnung. Er traf ihn nicht zu Hause, weigerte sich jedoch fort zu gehen, denn Fuads Rache, das wußte er, mußte auf ihn lauern. Man war in dem mohamedanischen Hause über die Aufdringlichkeit des Levantiners sehr betreten. Paolo aber behauptete, einen sehr wichtigen Brief in Händen zu halten; im Interesse des

Adressaten, wollte er sein Haus nicht verlassen. Die Anschrift in arabischen Buchstaben überzeugte den anwesenden Hausgenossen. Paolo durfte also in einem orientalischen Salon, auf niederem Sockel hockend, des wohlhabenden Mannes Ankunft erwarten. Man servierte ihm Kaffee, kandiertes Obst und Zigaretten. Erst gegen Mitternacht trat der Hausherr ein. Paolo begrüßte ihn äußerst höflich und überreichte ihm den Brief. Kaum hatte ihn der Araber gelesen, als er sehr bedenklich wurde. Ich komme aus Fuads Haus, äußerte er sich: «Man hat dort beschlossen, an euch Rache zu nehmen. Die ganze nationalistische Partei Ägyptens soll aufgeboten werden, um euch für den Frevel an der Nubierin, die ein Stern am Kunsthimmel Ägyptens werden sollte, zu bestrafen. Auch in Europa sollt ihr keine Sicherheit finden. Euch bleibt bloß ein Ausweg: heiratet!»

«Ich bin entweder Christ oder Jude,» antwortete Paolo. «Genau weiß ich es nicht, wie soll ich eine Mohamedanerin heiraten?»

«Auf zivilem Wege ist es möglich,» antwortete der Araber.

Worauf Paolo sagte: «Das Mädchen habe ich noch nicht berührt. Wir können es beide beschwören, Ali weiß es auch; ich bin gesonnen, wenn das Mädchen es verlangt, eine Ehe einzugehen. Dazu zwingen lassen wir uns beide keinesfalls. Ich habe nichts getan, als ein Opfer aus den Händen eines Willkürlichen zu entreißen. Fatime ist ohne ihren Willen, somit gegen das Gesetz Ägyptens, von Fuad ihrer persönlichen Freiheit beraubt worden.»

Diese Rede Paolos verfehlte ihren Eindruck auf den Araber nicht. Er reichte Paolo die Hand und sagte: «Bleibt in meinem Haus, ich werde euch beschützen, Fatimes Aufenthalt nicht verraten.»

Darauf wurde ein leckres Abendessen aufgetischt, zum Trinken gab es allerdings im Hause des rechtgläubigen Mohamedaners weder Wein noch Schnaps. Man schlürfte bloß übersüßen Kaffee und lauschte den Tönen einer Mandola, deren Spieler oder Spielerin nicht sichbar wurde. Es mag eine Spielerin gewesen sein, denn der Klang dieser Musik war sehr weich. Während Paolo zuhörte, fühlte er sein Teppichlager besonders angenehm und reizvoll, die lieblichen Töne schienen zu seiner bangen Laune eines Verliebten wohlig gestimmt zu sein. Auch das Lichtauge einer hellgrünen Ampel verbreitete zarte Anmut seiner sanften Farbe. Vorzügliche Ziga-

retten halfen ebenfalls, während der heitern Gespräche, die man nun bald führte, über die Morgenstunde, im Dunkel des verhängten Raumes, hinweg. Möglicherweise war ihnen etwas Opium beigemengt, denn ums Tagesgrauen, im verhüllten Draußen, das ihm Ferne dünkte, merkte der junge Mann keine Musik mehr; er war entschlummert und erwachte erst nach zwei Tagen.

Als Paolo die Augen aufschlug, saß ein kleiner Nubier ihm zu Füßen, der sofort aufsprang und ihn nach seinen Befehlen fragte. Paolo hatte keine zu erteilen. Er fühlte sich seelisch und körperlich unbehaglich. Darauf bat ihn der Nubier, sich entfernen zu dürfen; der Levantiner gewährte es durch kaum merkliches Nicken. Alleingelassen, dachte er wenig über seine Lage nach; er wußte auch noch nicht, wie lange er mochte geschlafen haben. Er hatte sich plötzlich halb angekleidet, auf einem weichen Sofa gesehn. Nun richtete er seine Kleider her und es fiel ihm dabei auf, daß sein Kopfschmerz langsam wich. Dieses Weh konnte aber nicht arg gewesen sein, denn nun erst, da es beinahe weg war, wußte er eigentlich darum. Paolos Zufriedenheit nahm von Minute zu Sekunde erstaunlich faßbar zu. Er sah mit Freuden in die Abenteuerlichkeiten, denen er nunmehr keineswegs entgehen konnte oder wollte. Nach etwa einer Viertelstunde trat sein Gastgeber ein. Man begrüßte sich freundlich und der Araber sagte: Ihr habt einen Tag und einen halben geschlafen, unterdessen habe ich Eure Angelegenheiten in Ordnung gebracht. Vorläufig braucht Ihr nichts zu fürchten; doch ist Vorsicht geboten, bis die Gegenbefehle, Eure Sicherheit betreffend, überall hingedrungen sein werden. Fuad hat darauf verzichtet, zu erfahren, wo sich Fatime aufhält. Mein Wort, daß sie geborgen ist, genügt ihm. Ihr sollt das Mädchen noch heute wiedersehn. Laßt Eure Kleider und was Ihr sonst braucht, aus Eurer Wohnung holen! Ich will alles besorgen lassen. Abends fahren wir miteinander nach Kairo. Ali erwartet uns dort. Fatime könnte in Tanta keinen guten Unterricht im Singen erhalten. Wir wollten ursprünglich, daß ein Lehrer sie allwöchentlich von Kairo aus besuche; doch es gilt, die Ausbildung des Mädchens zu beschleunigen. So ist Kairo der geeignete Ort; natürlicherweise erhält sie Stunden von einem Araber. Ein Europäer würde das Geheimnis nicht wahren. Paolo verwünschte nun plötzlich wieder seine Liebesgeschichte;

wohl begehrte er die Nubierin, doch wie sollte er sie lieben? Hätte er gewußt, in was für Verwicklungen sie geraten würde, niemals wäre es ihm eingefallen, Fatime bei ihrer Flucht behilflich zu sein. Nun half nichts, er mußte vorläufig in der Sache weiter gehn, schließlich konnte er ja dem Mädchen gestehn, daß er es lossein wollte, auf jede Dankbarkeit verzichten würde. Jedenfalls brannte ihm, dem gebornen Alexandriner, zum erstenmal Afrikas Boden unter den Füßen. Was der Araber wünschte, wurde vollzogen. Mit frischer Wäsche, anderm Anzug bekleidet, brach Paolo aus der Gesellschaft des arabischen Gastgebers am Abend auf. Vor dem Tor stand ein geschlossener Wagen. Auf dem Vordersitz hatten bereits zwei Araber, die höflich grüßten, Platz genommen. Das ist zur Eurem Schutz geschehen, sagte der vornehme Mohamedaner. Ohne viele Worte gewechselt zu haben, kam man am Bahnhof an. Zu viert wurde der Zug bestiegen. Die fremden Araber blieben stumm, Paolo und sein Gastgeber unterhielten sich bis Kairo über gleichgültige Dinge. Dort angelangt, bestieg die Gesellschaft abermals ein elegantes europäisches Fuhrwerk, das vor dem Bahnhof bereit stand. Freut Euch, sagte der Araber, denn in einer halben Stunde seht Ihr Fatime wieder: Nur weil sie Dienstbote ist, weil sie eine Künstlerin werden soll, ist Euch das gewährt. Paolo empfand gar nichts Angenehmes, verstand es aber, mit linkisch verzerrtem Mund geschmeichelt zu lächeln. Vielleicht hätte man bei Tageslicht eher ein Grinsen unter seiner hartgeschwungenen Nase bemerkt. Nach kurzer Fahrt, hielt der Wagen vor einer Villa am Nil. Alle vier Männer entstiegen ihm und begaben sich in ein kleines europäisches Haus. Ali trat seinen Gästen entgegen und begrüßte besonders Paolo sehr höflich. Fatimes Stimme ertönte: sie sang ein arabisches Lied. Als sie gleich darauf Paolo mit Ali und dem Araber aus Alexandria eintreten sah, hörte sie auf und empfing den Levantiner mit aufrichtiger Herzlichkeit. Man speiste miteinander: Fatime erzählte von ihrem neuen Lehrer, einem Araber, daß sie ihn nicht mochte. Er würde, das stand für sie fest, ihre Stimme nur verbilden. Kein Zureden der beiden Araber half da. Paolo gab ihr recht. Auf einmal fing das Mädchen an zu schluchzen und ihre Begabung zu verwünschen. Sie wollte zurück zu ihren Eltern. Sie beschwor Paolo, dieselben aufzusuchen, damit sie endlich vor den fanatischen Arabern Zuflucht fände. Paolo wußte, welcher Gefahr er sich aus-

setzen würde und redete bloß Ali und dem Alexandriner zu, sie sollten doch auf das Mädchen als arabischen Kunststern verzichten.

Das hängt von Fuad ab, war der Bescheid, den er, den Fatime erhielt. Die unglückliche Nubierin war aber gar nicht zu beruhigen; sie heulte die ganze Nacht, so daß niemand im Haus schlafen konnte. Am Morgen bemerkten Paolo und Fatime, daß sie schwer bewacht wurden. Der Araber aus Alexandrien nahm höflich, aber doch kühl Abschied; Ali blieb freundlicher und entfernte sich auf einige Stunden. Die beiden Gefangenen konnten aber keinen Augenblick allein bleiben. Unaufhörlich bewachten sie zwei italienisch und französisch verstehende Nubier. Am Abend kam Ali mit Fatimes Eltern an. Die Begrüßung war stürmisch. Die Eltern lobten ihr Kind, weil es anständig geblieben war. Beide flehten es an, Fuad gehorsam zu bleiben, sie selbst würden bei Ali in Dienste treten, Fatime nicht mehr verlassen. Die dunkle Sängerin sah ein, daß sie sich in diese neue Lage fügen müßte. Doch, sagte sie, da nun alles geklärt ist, kann ich einen europäischen Lehrer haben. Auf diesen Vorschlag ging man ein.

Alis Haus sollte ein Heim des Glückes werden. Fatimes Eltern hatten ihre Tochter wieder, sie selbst einen neuen europäischen Lehrer; diesmal war es ein Spanier, der Fatime besser gefiel als alle andern, die sie bisher gehabt hatte. Weil er alt war, beängstigte er sie nicht. Er trug eine dicke Uhrkette aus Gold um den Bauch; oft spielte er, auch während des Unterrichts, damit, und das machte Fatime meistens ein wenig Vergnügen. Am fröhlichsten aber war Paolo, er mußte doch in den Augen der Araber ein Ehrenmann geblieben sein, durfte sich in Kairo oder Alexandria frei bewegen. Der junge Mann begab sich nach wenigen Stunden ins Mena-house, jenes große Hotel unter den Pyramiden. Hier hoffte er Gesellschaft zu finden, in der er sich unterhalten mochte; die junge Nubierin zu vergessen, war für ihn keine Angelegenheit: Gerne hätte er mit ihr ein Abenteuer gehabt, von Liebe war keine Spur vorhanden. Selbstverständlicherweise ergab sich ihm die Bekanntschaft vieler Ausländerinnen, auch von solchen, die in Ägypten ihr leichtlebiges Dasein gesteigert haben mochten; doch jungen Levantinern gegenüber sind sie fast ausnahmslos vorsichtig. So fühlte sich Paolo in der ersten Woche enttäuscht. Allabendlich bestieg er einen Araber, der ihn weit hinaus in die Wüste brachte. Eines Tages

schlug ihm der junge Pferdehüter einen Wüstenausflug nach dem Fayoun vor. Es sollte ein kostspieliges, aber wirkliches Vergnügen, das eine Woche dauern konnte, werden. Paolo erklärte sich zu dem Wüstenabenteuer bereit. Schon am nächsten Tage brach man in den Mittagsstunden auf. Sieben Kamele machten sich auf den Weg. Das eine ritt der Levantiner, das andre der Veranstalter des Wüstenausflugs. Eines aber trug Zelte, schwer seinen Höckern aufgeladen, die vier andern führten Tänzerinnen durch das Sandmeer. Paolo war zuerst keineswegs begeistert. Ein Gedankengang, der ihn gar nicht verließ, unternahm es fortwährend, in seinem Kopfe Gestaltungen hervorzubringen. Ungefähr folgendermaßen fragte er sich dabei: Bin ich ungeschickt? In so große Ausgaben stürze ich mich, um ein dunkles Mädchen, das ich gar nicht geliebt habe, zu vergessen! Vier schwarze Überraschungen wird man mir heute abend auspacken. Es zieht mich nach weißen Damen, nach Paris, nicht nach farbigen Nilländerinnen. Dazu diese Strapazen bei einem Ritt durch die Einöde. Fuads Romantik hat mich angesteckt. Eigentlich muß ich mich vor mir schämen, in meinem Alter darf man nicht so kindisch und dumm sein. Das ist etwas für Engländer oder andre nordische Snobs. Für mich Alexandriner geziemt es sich gar nicht, mich mit arabischem Pack auf Kamele zu setzen. Nun sann er eifrig nach: Wie anders ist es während meines zu kurzen Aufenthalts in Paris, vor sechs Jahren gewesen! Dorthin treibt es mich! Und nun begannen Paolos Luftschlösser über der Wüste zu flimmern. Er baute sich die Weltstadt als eine Fata-Morgana auf: die Seine war ihm klarster Smaragdenstrom geworden; wie aus Zinn gegossen, standen Lutetias Häuser um ihre baumbestandnen Ufer. Aus Silber blitzten die Dächer mit ihren vielen Mansarden und Schornsteinen in einen gar lieblichen Märztag. — Wie viele Alltagsgeschöpfe werden, auf Augenblicke, zu Dichtern, wenn sie nur an Paris denken. Sagt nicht Schopenhauer, in seinen Träumen sei der Dutzendmensch ein Shakespeare? — Räder, mit eingesetzten Riesen-Rubinen, drehten sich vor den Sinnen des dahinreitenden Paolo: rot übersprühte ihr holdes Leuchten ein großes Volksgewühl auf unendlichen Straßenzügen und zugleich zauberte es Flackern durch hohe Säle, angefüllt mit freundlichen Tänzerinnen bei ihren Rundgängen mit kecken Kavalieren in steifem Abendanzug. Zum Greifen nahe glaubte der Levan-

tiner das Gesicht vor sich zu haben. Es war sein Eigentum, nur ihm gehörende Vorstellung; der Inbegriff aller Wünsche. Um es zu besitzen, jagte er dahin . . . auf einem Kamel. Enttäuschung und Besinnung über seine Lage packten ihn zugleich.

Am Abend, als die Wüste ihren goldigen Ton zu verlieren begann, machte man unter einer Sandböschung halt. Die Zelte wurden abgeladen und bald darauf, während kurzer Viertelstunde, die ihre Erde in Purpur hüllte, aufgespannt. Schon war es kalt geworden, und Paolo lief, in dickem europäischen Wintermantel, im Sande auf und ab. Um die verhüllten Tänzerinnen kümmerte sich der Levantiner nicht. Als die meisten Sterne am Himmel erglommen waren, begab er sich zum Feuer der kleinen Karawane zurück. Nun war er erstaunt: Den Händen eines Mannes war es gelungen, ein über alle Erwartungen großes Zelt aufzuschlagen. Ihm zur Rechten und zur Linken befanden sich zwei kleinere. Immer noch vermummt, saßen die Mädchen um das Feuer und wärmten sich; der junge Araber war damit beschäftigt, ein prächtiges Abendbrot herzurichten. Paolo sprach nur gebrochen arabisch, hatte aber mit seinen mumienhaften Gästinnen ein Gespräch über gleichgültige Dinge angefangen. Bald war das Abendbrot bereit. Für Paolo sind vom Araber Leckerbissen auf schönen Metallplatten zubereitet worden. Auch eine Flasche französischen Sekt kredenzte ihm der Unternehmer dieser kostspieligen, jedoch nicht seltsamen Expedition. Die Eingebornen begnügten sich mit einfachen Speisen. Nach dem Mahl begab sich Paolo, dazu aufgefordert, ins große Zelt, legte sich dort auf Teppiche und Kissen. Zwei rote Ampeln erhellten den kleinen Raum: Er begann seine Wasserpfeife zu rauchen und erwartete mit Spannung, was nun kommen sollte. Nach etwa einer Viertelstunde erschienen noch etwas verschleierte Araberinnen und begrüßten ihn auf orientalische Art, wie es sich für Dienerinnen gebührt. Sie begannen auf feinen, mit Perlmutter eingelegten, Instrumenten Musik zu machen. Gleich darauf schlüpfte ein beinahe weißes Mädchen mit hellen Haaren, offenbar eine Jüdin, in das Zelt. Sie hatte bloß ein gelbes Röckchen an, vergoldete Reifen um Füße und Arme, funkelnde Ringe an den Fingern und begann ihren Bauchtanz. Solche Vorführungen waren Paolo wohl bekannt und hatten ihn immer gelangweilt. An keinem der drei Mädchen konnte er Wohl-

gefallen finden. Er dachte nur darüber nach, ob ihm eine davon überhaupt genügen konnte. Als der Tanz vorbei war, klatschte er aus Freundlichkeit. Dann erschien die Vierte: eine wohlgestaltete Nubierin. Obschon sie Fatime gar nicht ähnelte, war Paolo doch erschrocken. Das dunkle Mädchen trug ein feuerrotes Seidenkleid, ihr Bauch war nicht entblößt, bloß die steifen Birnenbrüste zeigten sich in reizvoller Nacktheit. Sie hatte einen Gurt, in dem ein Dolch steckte, um die Lenden gelegt. Ihre schönen Augen blitzten unheimlich. Der Tanz, den sie aufführte, war herb und rhythmisch regelmäßig. Sie gefiel Paolo nicht, doch er dachte: Sie soll mich belustigen, denn sie kann mir immerhin Fatime ersetzen! Nach dem ersten, ziemlich gesetzten Tanz verlangte Paolo auch von ihr den Bauchtanz. Das Mädchen sträubte sich, ihn aufzuführen. Der arabische Impresario war darüber erzürnt, konnte sie aber nicht dazu bewegen, ihre Pflicht zu erfüllen. Schließlich machte Paolo der peinlichen Szene ein Ende, indem er dem Mädchen befahl, sich zu ihm zu legen. Die andern sollten das Zelt verlassen. Von allen wurde dem Befehl des wohlhabenden Levantiners Folge geleistet. Flehend hingestreckt, lag die wilderregte Nubierin zu Paolos Füßen und schien ein Gespräch mit den Pupillen, statt mit dem Munde, anfangen zu wollen. Nun merkte der Levantiner, daß keine Hingebung, sondern eher Haß aus den Augen des dunklen Mädchens auf ihn eindrang. Leg den Dolch ab! herrschte er sie an. Das Mädchen tat, wie ihm geboten war. Dann lag sie wieder, wie ein Puma, ihrem Gebieter zu Füßen. Die rote Seide kleidet dich nicht, entledige dich ihrer, befahl nun Paolo. Das tue ich nicht, sagte die Nubierin, denn die Farbe entspricht meinem Gefühl. Warum? fragte Paolo aufgebracht. Das Mädchen antwortete: Weil du einen Verrat verüben willst. Wer bist du, fragte Paolo. — Fatimes Base und Vertraute. — Rasch hatte Paolo seine Lage verstanden. Er sprang auf, faßte das Mädchen bei der Rechten und schleppte es in die kalte Nacht, in der ein wenig Mondlicht silberte. Hassan, rief er seinen Araber, was hast du da angestellt, prügeln werde ich dich und nicht bezahlen. Eine schwarze Schlange hast du mir eingeschmuggelt, sie hat ihren Dolch gezückt. Ich danke für solche Unterhaltungen in der Wüste! Hassan war bestürzt, griff nach einem Knüppel und schlug das Mädchen, daß es aufschrie. Erschlagen muß ich sie; ich kann nichts dafür, daß sie dir übel will; sie soll eine Jung-

frau sein, ich mochte sie dir darbringen, damit du mich noch besser bezahlst. — Auf einmal, während Hassans eigner Verteidigung fühlte Paolo Schmerzen in den Augen, Dunkelheit hatte ihn überwältigt. Unerklärliches Jucken erzeugte größtes Unbehagen, unheimliches Geräusch umwirbelte ihn. Wie Nadelstiche drang es ihm ins Ohr. Er hörte schreien, sogar Hilferufe, konnte nichts sehen, fühlte aber den Arm eines Unholds, der ihm um den Leib griff, zu Boden riß. Er wollte sich wehren, mehrere Arme aber drückten ihn von oben zu Boden. Was war geschehen? Plötzlich spürte er zwei Krallen, die seine Hände faßten. Er wurde gezogen, dabei versuchten noch Riesenfäuste, ihn um sich selbst zu wälzen. Plötzlich schien er aber seine Besinnung wiederbekommen zu haben. Den Händen gelang es, da sie nun frei waren, die Augen zu erreichen; Sand rieb er sich daraus, hin und her bewegt, erloschen aber in dem Augenblick, da er wieder sehen konnte, rote Ampeln. Dann sauste das Zelt über ihm zusammen. Paolo fühlte jedoch keinen Schmerz und wußte nun — ein Wirbelsturm hatte ihn überrascht. — In dieser liegenden Stellung, vom eigenen Zelt günstig bedeckt, verblieb er beinahe regungslos, solange der Sandsturm wütete. Auf einmal empfand er einen Schlag auf den Kopf — dann verlor er die Besinnung, auch an das, was soeben geschehen war, konnte er sich nur allmählich später wieder erinnern.

Paolo blieb den ganzen Vormittag sehr niedergeschlagen. Dann gab er den Befehl zum Aufbruch: Unterwegs suchte man zuerst nach Spuren der Verschollenen, doch liefen die Kamele bald sehr rasch, so gab man das Spähen auf. Schon in den ersten Nachtstunden gelangte der kleine Zug vor die Pyramiden. Zum erstenmal vermochten sie es, Paolo einen tatsächlichen Eindruck zu machen. Die Großartigkeit des Todes schien ihn erfaßt zu haben. Liegt Fatimes Base darunter? durchzuckte ihn der absonderliche Gedanke. Wie dumm! sagte er sich und griff nach dem eigenen Puls. Also etwas Fieber! hatte er bemerkt. Nun ängstigte er sich noch mehr. Das Sterben — die Pyramiden — wenn er selbst diese Steinlast bald tragen sollte?

(Fortsetzung folgt.)

* * *

ÜBERSETZER UND PHILOLOGEN

VON RUDOLF PANNWITZ

I

SEIT Nietzsches «Geburt der Tragödie» geriet die klassische Philologie in eine Krise, die nicht innerhalb, sondern außerhalb ihrer selbst lag. Nicht mehr sie, sondern eine fremde Macht, beanspruchte das wahre Wissen und die hohe Entscheidung auf ihrem Gebiete. Ja diese Eroberer-Macht verbündete sich mit einer philosophischen, musikalischen und Gesamtkultur-Bewegung der Gegenwart und nahm aus individueller Erfahrung den Grund ihrer Erkenntnis. — Ein zweiter ebenso furchtbarer Stoß folgte, nachdem er ein Jahrhundert früher schon vorbereitet, eigentlich schon geführt war. Der Orient brach herein. Voß suchte Hellas zu retten. Aber der Orient spendete eigene Quellen. Wie die Autorität der Bibel sank die des klassizistischen weltlichen Ideals. Nicht daß Hellas nicht mehr selbständig war, nicht daß es geringer erscheinen mußte, aber die wissenschaftliche und Gemütskonstruktion war unhaltbar geworden, das Autochthonentum und die Überlegenheit von Hellas genau so wie die theologische Teleologie der Weltgeschichte auf die Bibel hin. — Die Philologie war nicht geschlagen, aber zurückgedrängt, einer noch so dunklen Oberhoheit untergeordnet. Es erwies sich überdies, daß, von Fall zu Falle, sie nicht oder nicht mehr imstande war, was doch ihr letzter Sinn wäre, gegebne Texte des Altertums richtig und erschöpfend zu lesen und auszulegen. Es begann sogar eine Bewegung und diese wird weit und weiter vorschreiten, die zahllose «Emendationen» angeblich verderbter Stellen rückgängig macht und die Methode des bisherigen Emendierens mit verantwortlicher Kritik als gewissenlos und subjektiv anficht.

II

Binnen zehn Jahren sind drei Übertragungen (vielleicht noch mehre?) bekannt geworden, die, auf ganz verschiedene Weise, das Original den Deutschen lebendig machen, von den Philologen aber, die nur unsäglich Schlechteres geleistet haben, verfolgt werden. Deshalb bedarf es dieser Erörterung. Es wäre nämlich der Spieß nur umgedreht, wollte man, da die Philologie so offenbar versagt, ihr das Recht und die Pflicht der Über-

setzung selbst und der Beurteilung der Übersetzung entziehen. Vielmehr muß man sie damit belasten, sich dazu wie vormals weiterhin fähig zu erweisen. Eine sogenannte künstlerische Übertragung, ohne philologische Grundlage, wird immer willkürlich bleiben. Aber die Philologie kann nur die Grundlage geben, nicht die Tat tun. Jene gewaltigen Bibelübersetzungen, die griechische, die lateinische und die deutsche, haben das gezeigt: die philologische Grundlage war da (gemäß der jeweiligen Möglichkeit), aber die Tat tat ein schöpferischer Geist. Der schöpferische Geist aber, zumal wenn er ein Sprachgeist ist, überfliegt, seherisch und gestaltend, jede zeitgenössische Philologie, da ihm das Wort unmittelbar eröffnet und entzündet und der Sinn nicht die Bedeutung sondern die Fülle des Wortes ist. Darum kann eine klassische Philologie, die noch nicht einmal sich zu dem Geständnisse hindurchgerungen hat, daß, um nur die griechische Sprache zu verstehen, sie die hebräische, die iranische und die ägyptische kennen muß, darum kann eine heutige klassische Philologie überhaupt nicht die Instanz für den Wert von Übertragungen sein, die nach Hölderlin, Nietzsche, George und den Mythikern und etwa im Zusammenhange mit dem Geiste Bachofens und der neuen Orientalisten geleistet werden. Aber auch in sehr viel einfacheren Fällen versagt sie schon.

III

Der erste der drei Fälle ist die Buddho-Übertragung von Neumann! Sie unterstünde der Sanskrit-Philologie. Aber ihr Schicksal ist nicht anders gewesen als wäre Buddho ein Grieche oder Römer. Dies ist genugsam bekannt. Es bedarf keines Wortes mehr. Die ganze Kulturperiode hat sich zu Neumann bekannt.

Der — zeitlich — dritte Fall ist Schaeffers «Odyssee». Man durfte ja wohl, mit Billigung oder Mißbilligung, darüber hinweggehen, daß ein Dichter nun einmal keine deutschen Hexameter machen will oder kann. Die Franzosen haben strengste Übertragungen vieler Werke sogar in Prosa. Gerade die philologische Leistung ist aber außerordentlich. Es gibt bei uns fast keine Übertragungen und am wenigsten eine Homerübertragung, die nahezu Interlinearversion ist, den Wörtern auf die Wurzel dringt, die Wortstellung peinlich festhält. Etwas ähnlich ist fast nur die, von Verwey selbst anerkannte, Umschreibung Verweyscher Gedichte von George und Gundolf, die

viel rücksichtloser auf Einheit von Vers und Reim verzichtet und doch ein Höchstmaß leistet. Ist das Ganze zu schwer, so muß das Beste behalten und das Geringere aufgeopfert werden. So hat Schaeffer den Geist Homers, wie wir nach Nietzsche und unserer neuen Dichtung ihn fühlen, so streng festgehalten, daß, sobald man sich eingelesen hat, der halkyonische Zauber von seiner herben doch melodischen Sprache ausgeht. Was Voß mit seinem deutschen Hexameter anderes leistet, bleibt bestehen, beides zu vergleichen ist hier nicht der Ort, genug nur, daß Schaeffer einen strengen Homer, so wie er heute gelesen wird, der deutschen Sprache und Seele gibt: einen g a n z e n Homer gibt nur der griechische Text; einen r e i c h e r e n gibt Voß nicht, sondern eher einen ärmeren. Selbstverständlich ist solche Übertragung nicht ohne Philologie möglich, aber sie ist, auf Grund der wissenschaftlichen, eine schöpferische.

Der — zeitlich — zweite Fall ist Ludwig Gurlitts «Plautus». Wir besitzen seit 1920, mit der Vollzahl von 21 Dramen, einen deutschen Plautus. Dieser ist derart, daß er jeden Tag aufgeführt werden könnte. Nicht der Widerspruch der Künstler — der Bannspruch der Philologen verzögert die unsägliche Freude, die antike Komödie voll verstanden und lebendig erneuert zu genießen. Warum? Nicht, weil die Übersetzung philologisch anfechtbar, sondern weil sie philologisch u m w ä l z e n d ist. Den fünf Jahren künstlerischer Arbeit sind fünf Jahre philologischer Arbeit vorhergegangen. Nicht von einem Neuling, sondern von einem Philologen, der immer schon ein Plautuskenner war, der bereits in seiner Jugend das Problem der Cicero-Briefe gelöst hatte und auf dem Gebiete römischer Altertumskunde Spezialist ist. Textkritisch ist Gurlitts «Plautus» nicht sehr anders als der vor ihm gültige. Natürlich mußte geändert werden, wo, aus der Einsicht in den Sinn des Ganzen, ein einzelner Unsinn sich als verschrieben oder falsch emendiert erwies. Natürlich werden von diesen Emendationen, wie von denen jedes Philologen, einige falsch sein. Vor allem ging es darum, für die Übersetzung einen Text zu fixieren, der an keiner Stelle dem G e i s t e des Plautus widersprach. Das Entscheidende war die Auffassung. Gurlitt erkannte, daß der Plautus überhaupt noch nicht voll verstanden worden ist. Er rekonstruierte nicht nur Stellen, sondern den Gesamt-Sinn ganzer Dramen, mit den Geberden, den B ü h n e n -

Vorgängen, dem C h a r a k t e r. Der Charakter des Plautus ist erotisch. Das erregte bei der Philologie Anstoß, sollte nicht wahr sein. Man weiß aber heute, welches Ursprunges überhaupt die Komödie ist und wie die vordionysischen und dionysischen Frauenkulte bis in ihre späten Formen in ihr weiterlebten. Noch eine andere Wurzel hat ihr erotischer Charakter. Der Körperkern der erotischen Sphäre ist eng, seine und ihre Atmosphäre aber allumfassend: so geschieht es im Leben und entsprechend in der Dichtung, daß unendliche Variationen das Thema wandeln und das gesamte Leben es symbolisiert. Dies in Ausdrücken, Anspielungen, Vorgängen ist nicht der einzige, doch der Hauptgehalt der v o l k s - kultischen, dann volks - b e l u s t i g e n d e n Komödie. Da nun in das Kostüm ein lederner beweglicher Phallus gehörte, muß man sich doch vorstellen, daß eben dieser jede nur mögliche Funktion nicht allzu selten leistete und dabei wahrlich mehr zu dröhnendem Gelächter als zu sinnlicher Erregung Anlaß gab. Nimmt man die Sitten der Krieger, die damals gegen Karthago kämpften, wie sie waren, so weiß man auch, daß Plautus nicht den vornehmen Menander abschreiben, auch nicht philologisch Stücke ineinander kitten konnte, sondern bald übersetzend, bald umändernd, bald neu schaffend, aus allem griechischen Material, das er hatte, etwas nicht nur in der Sprache großartig und einzig Römisches machte. Das hat Gurlitt, in der umfangreichen Einleitung der vier Bände, klargestellt und auch in den Anmerkungen immer wieder aufgewiesen. Vor allem aber hat er es ins Deutsche übersetzt. Und zwar mit einer ursprünglichen Naturkraft und zugleich spielenden Eleganz, aus der inneren Berührung und freien Beherrschung dieser Sphäre. Eine Komödie kann nicht wie eine Tragödie übersetzt werden, vor allem nicht wegen der zahllosen Wortwitze. Es bleibt nur eine Modernisierung. Diese ist geleistet im echtesten, leichtesten, die Latinität im Geiste wiedergebenden deutschen Vers- und Sprachton. Die Komödien werden verständlich, genießbar, sogar aufführbar. Was hat davon die Philologie geleistet? Was hat dagegen sie theoretisch oder praktisch zu setzen? Das Ding ist verrucht, aber es l e b t.

IV

Ein Übersetzer braucht nicht weniger sondern mehr Philologie als ein Philologe und ursprüngliche und gestaltende Kraft dazu.

ZWEI GEDICHTE

VON FRIEDRICH EISENLOHR

Landschaft

In der Wolken zerwühlten Kissen
Steckt voll melancholischem Adel
Und voll stummem, entrücktem Wissen
Des Domes gezackte Nadel.

Der Glocken bronzener Dreiklang
Taumelt an Giebel und Bäume.
Alle nassen Straßen entlang
Flattern verirrte Träume.

Weiße elektrische Monde
Atmen phantastischen Dunst.
Nacht, die der Nebel entthronte,
Schreit in verworrener Brunst.

Ist es mein Blut, was so wütend bellt?
Sind's am Kanal die Sirenen? —
Auf dem toten Gesicht der Welt
Funkelt der Reif meiner Tränen.

Morgen

Deine Jugend schimmert reif und bunt.
Trunken seh ich alle Schatten fallen.
Wissend und wie sterbend zuckt dein Mund.
Glocken fangen jauchzend an zu schallen.

Ewigkeiten lächeln ungesund.
Spreizen lüstern ihre blut'gen Krallen.
Aller Schwermut Sterne funkeln wund.
Morgen aber wird dein Schritt verhallen.

ÜBER FRIEDRICH EISENLOHRS ROMAN „DAS GLÄSERNE NETZ“

VON MARTIN BORRMANN

OBWOHL es sich im folgenden um die Besprechung eines Buches handelt, sei denen, welche Referaten an sich mißtrauen, gesagt, daß hier weniger von einem Roman als von allgemeinen Dingen die Rede sein wird — von Dingen, welche alle, jene Skeptiker aber insbesondere, angehen werden; denn Eisenlohrs wichtiges und breites Werk gibt nicht nur individuelles Schicksal; es ist Ausgangspunkt zu allgemeinem Inhalt. Es ist in diesem Sinn ein neues deutsches Entwicklungsbuch. Es ist eine sehr allgemeine und vor allem ungeheuer menschliche Angelegenheit, das Schicksal des Menschen von 1912, des jungen Wesens, welches in kurzen Jahren durch Jahrhunderte von Erlebnissen geworfen wurde und sich in ihnen festigte. Man fürchte sich nicht vor Romanhaftem, es ist eine Menschenwende, die hier geschildert wird.

Noch zwei Besonderheiten dieses Buches nenne ich zu Beginn: daß nämlich Eisenlohrs Roman weniger geschrieben als biographisch erlitten zu sein scheint — womit die sympathische Einfachheit der Erzählungsweise übereinstimmt — und da dieses persönliche Buch, wo es politisch und aktivistisch wirbt, sich nicht literarisch gibt, sondern erfreulich erdverbunden bleibt. Eine Seltenheit: ein geistiger Mensch schreibt, aber er kann im irdischen Leben auch boxen! Ein Radikaler predigt, aber er raucht nicht nur Zigaretten und theoretisiert. Vielmehr sieht er seinen Gegner in seinem Müssen und in seinem Raum! Der Reformator Eisenlohr sieht die Erde als Dichter.

Die Spannung dieses Romans erzeugt also kein konstruierter Inhalt, sondern die Zeit selber und der Umstand, daß wir alle Ähnliches durchgemacht haben wie Artur Altstedt, die Zentralfigur des Eisenlohrschen Buches. Den jungen Menschen, der aus der Freiheit erster Semester, dennoch schon nur dem Ernst des Umsattelns bedrängt, nach Hause kommt und nach neuer, größerer Weite strebt: wer kennt ihn nicht? Der alte Herr, der sich der Wahl der Pariser Universität widersetzt: wem ist er nicht einmal begegnet?

Dieser Bruder, der aus Nietzscheanismus und Reserveoffizier-Allüren zusammengesetzt ist, eine üble Mischung von wilhelminischer Schneidigkeit und luxuriösem Ästhetentum, nachhastend der väterlichen Bahn und erhaben über den Revolutionierer, der es um soviel schwerer hat: an wessen Seele glitt er nicht schon vorüber? Wer denkt nicht zuweilen zurück an die Feste damaliger hoher Beamtenfamilien, an ihren Glanz und ihre Nervosität, ihre falschen Bedeutungen und tugendhaften Intrigen — aber auch an den Alltag jener Kreise, wo das Haus in Parteien zerfiel und in eisigen, unter Korrektheit doppelt klaren Haß? Mit wirksamer Nüchternheit sind bei Eisenlohr diese fernen Zustände des großen, schon unterhöhlten und konzilianteren Bürgertums von gestern gestaltet.

Schon ist für Artur das häusliche Komplott bereit, das aus einer Mädchenfreundschaft eine diplomatische Heirat machen will. Artur wird zukünftiger Schwiegersohn eines Staatsbeamten; die große Karriere öffnet sich auch ihm, er geht im Heim der neuen Eltern aus und ein, er besitzt schon das leidenschaftliche Mädchen — da beginnt ihn ein Gefühl zu quälen und nicht mehr loszulassen: er handle nicht richtig. Etwas ist immer in seinem Herzen unruhig und drückt ihn bergesschwer. Was ist das? Er empfindet, nicht am wirklichen Leben teilzuhaben! Jedenfalls läßt er sich nicht von dem Scheinleben einfangen, das ihn in geordnete Wege spannen will. — Er verläßt seine Braut, obwohl sie ein entwicklungsfähiger Mensch ist. Das Plötzliche, das Ungeheure tritt ihn an. Er begegnet der berühmten Lulu-Schauspielerin, er rast nach ihrem Wesen, das ihrige greift auf ihn zurück. Die Nacht zwischen ihnen wird so wundervoll, daß der Schweifende sich binden und niemals von ihr lassen will. Diesmal aber ist es die Frau, die sich von ihm ablöst und ihm sein Leben zurückgibt, indem sie ihn entläßt, unsagbar beschenkt. Denn nun, aufgerührt vom Orkan dieser Nacht, bringt er es fertig, mit dem Scheinleben zu Hause zu brechen. Nun fährt er nach Paris.

Die heimatliche Schlußszene versinkt in den ersten Seligkeiten dieser Fahrt, in komischen Auftakten zu Paris, im tagnächtlichen Ankunftsbummel, der sich, nach vier schlaflosen Nächten, noch ausdehnt über Premiere, Café und Klub, über erotische Leichtigkeit und sexuelle Umwertung bis zum Hallenfrühstück, das den verklebten Kopf wieder aufmuntert und

ihn fühlen läßt, nahe zu sein dem Kern der Dinge. Trockene Jahre gab es vorher, aber nun kommen Gebirge von Erleben, Ewigkeiten in Minuten. ist dieser Taumel — in dem er nie, wie so viele Pariser Bohemiens, das Ungebundene zur Manier erhebt — das Entscheidende in Paris? Nein, sondern die Härte, mit der die Stadt ihn an das Leben heranführt. Er wird Boxer: für den, der Mut und Geschicklichkeit besitzt, ein Beruf wie jeder andere, für Artur jedoch doppelt einschneidend, weil sein Kampf gegen das Bürgertum nun auch öffentlich sichtbar wird — denn er kämpft nun für Geld in einer Schaustellung. Die gleiche Zeit, die gleiche Stadt ist es, die ihn zu literarischer Arbeit zwingt; er hat Erfolg; und mit dieser Art, das Leben zu überwältigen, wird er auch äußerlich zum Dichter. Paris wird uns in jeder seiner Wirkungen mit biographischer Echtheit erzählt: Da sind aufregende Spielerabende, wo Artur und seine Freunde zehntausend Francs nacheinander gewinnen und wieder verlieren. Da ist der seltsame Mord, den ein Bohemien fingiert: die Freunde, die ihn für den wirklichen Täter halten, helfen ihm, aber sie sehen die Tat alle in einem besonderen Licht; Artur allein sieht die eigentliche Menschentragödie, die Fremdheit unseres Kernes auch vor dem nächsten Menschen. Da ist zuguterletzt, ehe jenes Paris der Vorkriegszeit zerstört wird, die Krönung des Aufenthaltes durch Yvonne, die norwegisch überhauchte Französin, die nordische Sängergattin, die Frau der Spaziergänge im Luxemburggarten und der Abende in den Theatern, die Geliebte mit den Grübchen an drei Stellen des Leibes, die Bindung und die große Liebe. Das Erlebnis bricht ab, wie es gerade zur Höhe schreiten will, dort, wo es am schönsten ist, dort, wo es schön bleiben kann.

Typisches Schicksal des jungen Deutschen von 1912, daß er bald nach seinem Erwachen Paris wieder verlieren muß. Zahllose überraschte der Krieg. Man fühlt Eisenlohrs Haß gegen ihn darum doppelt mit, weil man die Echtheit der Stimme hört, die hier ertönt: denn er war mit dabei. Wiederum werden mit Gründlichkeit alle Etappen der Zeit geschildert: der Bewegungskrieg zunächst mit dem Einmarsch in die Vogesen, der ersten Begegnung mit dem Feinde, den ersten Verwundeten, mit märchenhaften Quartierwirten, märchenhafter, unwirklicher Wirklichkeit erster Schlachten. Eigene Verwundung, bei der das ganze Erschrecken des Men-

schenherzens aufgedeckt ist, führt Artur auf kurze Zeit hinter die Front — und von dort erst in die eigentliche Hölle des Krieges, in die «Schützenlöcher» der Westfront. Ein inneres Leiden, das sich Artur in der Nässe dieser Erdhöhlen zugezogen, führt ihn ins Lazarett und wird seine Rettung. Herausgehoben aus dem entsetzlichen Erleben beginnt er zu denken. Er liest Politik. Was findet er als Anlaß, wenn er dem Haß nachforscht, den die ganze Welt gegen uns nährt? Die Fratze des Bruders. Er sieht, was diese Art, Exponent der wilhelminischen Epoche, am unverfälschten Deutschtum gefrevelt hat. Er findet die Type in der Nähe wieder: in einem jungen Mediziner ,der ihn, wider wissenschaftliches Erkennen, ins Feld zurücktreiben will.

Doch gelingt es Artur nach Brüssel zu kommen und der politischen Abteilung zugewiesen zu werden. Hier sieht er den letzten und interessantesten Teil des Weltgeschehens. Wir atmen die einzigartige Zeitatmosphäre des besetzten Brüssel. Vielseitig werden die deutschen Persönlichkeiten; es sind kluge und angekränkelte Menschen, Erscheinungen zwischen Militär und Diplomatie, Abteilungschefs mit weichseidenem Vorhemd unter der Uniform, müde und kultivierte Leute, Wissende und Ahnende, die ein bißchen Morphium nehmen, wenn man nicht hinsieht. Artur muß die Notierungen überwachen, denen alle Belgier unterworfen werden, um ihre Abwanderung nach Holland und ihren späteren Eintritt ins belgische Heer zu unterbinden. Artur hilft, wo er kann. Er überwindet Gegensätze und findet neue Menschen, einen belgischen Grafen und einen kommunistischen Bürgermeister, aus dessen Worten, zum erstenmal, der Donner der russischen Revolution grollt. Persönliche Intrigen fallen dazwischen. Die bittersüße Liebe zu dem vlämischen Mädchen Paule, über welche die Zartheit und Eindringlichkeit eines Verlaineschen Gedichtes gegossen ist, wird ihm durch Auswirkung wildesten Völkerhasses entzogen. Paules Mutter, die nicht will, daß die Mädchenblüte das Kind eines Boches als Frucht tragen soll, bewirkt durch ihre Praktiken, daß die Tochter unter Qualen stirbt. Der Schmerz darum wird für Artur besonders scharf dadurch, daß er in privatem Verhältnis den Widersinn des Völkerhasses jetzt als gedoppelten Irrsinn zu spüren bekommt.

Inzwischen treibt außen alles dem Ende zu. In der Politik sammeln sich

Aktivisten zum Stoß gegen die Militärmacht; erkennende Mitkämpfer gibt es bis in die Reihen der Offiziere hinein. In Rußland bricht es los; das Chaotische greift auf Deutschland über. Artur wird zum verzweifelnden Kämpfer für die Fortführung der deutschen Revolution auf belgischem Boden. Vergebens, die Welle läuft nicht weiter. Ein Weltgeschehen verebbt bald nach seinem Beginn. Das Buch schließt mit der Rückfahrt Arturs von der Front.

Das ist nur ein Zufallsschluß. Weil das Leben weiterläuft, läuft im Grunde auch dieses lebendige Buch weiter; wir hoffen, daß Eisenlohr auch äußerlich diesen Fortgang in einem neuen Entwicklungsroman von gleicher künstlerischer Höhe fortsetzen wird. Noch sind, wie wir aus der Lebensgeschichte des Dichters wissen, große Strecken seines Daseins unverarbeitet geblieben — fruchtbare Wegstrecken eines Dichterlebens, das doppelt wert ist in einer Zeit, die erst kürzlich offiziell darüber geklagt hat, daß die Schöpferischen von heute nichts Starkes mehr zu erleben vermögen. Nun, hier bei Eisenlohr, wird maßlos erlebt, ohne daß das nachschaffende Herz daran zerbricht. Obwohl es Stoff zu bewältigen hat wie sonst zehn Produzenten, entfaltet es sich. Das kommt davon, weil es so ehrlich ist — es überläßt sich keinen Pointen, vielmehr, es will gern und ohne Aufhebens zu machen, an sich selber verbrennen.

* * *

AN EINE FRAU

VON EDLEF KÖPPEN

Fallender Atem und dennoch ein großes Gesicht.
Ewige Kurven versuchten uns nah ans Bestehen.
Aber die Götter versagten das Licht.
Und es verwehten die Wege zu rechtem Begehen.
Schließt sich in ewigem Wechsel hart das Gebot:
Bis in das Schwinden empfinde ich deine Erfüllung.
Hangt über Allem der Tod:
Trost bleibt der Kuß aus dem Heiligen deiner Verhüllung.

HANNS MARTIN ELSTER / THEATERSCHAU

KUNST ODER ZEITLICHKEIT

KRITIK der Kritik löst immer wieder Kritik aus; berechtigte und unberechtigte. Beide sind willkommen, denn es drückt sich das Ringen der Anschauungen, Kräfte, Persönlichkeiten darin aus. Und nur solch Ringen kann die Situation klären, kann der Kunst dienen, wenn es um der Kunst willen geschieht. Der Angreifer wird leicht über das Ziel hinausschießen; er darf dann um der Sache willen vor dem Verteidiger zurückweichen, wenn dieser nicht resigniert; er muß noch schärfer angreifen, wenn er auf Resignation stößt, denn Resignation bedeutet allzu leicht eine Aufgabe der Sache der Kunst: gewiß nicht immer persönlich und innerlich, wohl aber im Lärme der Gegenwart. Ich befinde mich in der Situation des Angreifers. Und ich gestehe es offen ein, daß ich in meiner ersten Theaterschau hier und da über das Ziel schoß. Das geschah zu Recht, weil ich dadurch Antwort hervorrief. Die Antwort sagt mir mit Recht, ich hätte nur eine Gruppe Zeitungen — die großen — herausgegriffen und täte ihnen damit ein Unrecht an. Nun, ich tat ihnen damit die Ehre ihrer Macht an, die sie besitzen, denn die kleinen Blätter haben keine Wirkung, die Folgen zeitigt. Mir geht es nicht um eine Gruppe Zeitungen, Unrecht soll nicht geschehen; mir geht es um die Theaterkritik überhaupt, auf daß sie wieder für die Kunst an sich kämpfe, auf daß sie wieder führe und sich nicht resignierend mit den Verhältnissen abfinde. Und weiter schoß ich über das Ziel, wenn ich der Kritik Rücksicht auf die Inserate in verallgemeinernder Form vorwarf. Tatsache ist, daß mir nur ein unzweifelhafter Fall bekannt ist, den zu verallgemeinern nicht sachlich war. Ich habe mich davon überzeugen müssen, daß die Kritik unabhängig von den Inseraten, nur sich selbst verantwortlich, arbeitet, daß sie sogar ein mit dem Inserat arbeitendes Theaterunternehmen, wie das der Brüder Rotter, niedergekämpft hat, weil die Leistungen untragbar waren.

Nachdem so der Gerechtigkeit offen Genüge geschehen ist, sei der Angriff aber um der Kunst an sich willen sachlich fortgesetzt. Denn nachdem wir nun zwei Monate Theaterarbeit in dieser Spielzeit überschauen können, bleibt festzustellen, daß sich noch kein Kennzeichen der Wandlung weder bei der Kritik noch bei den Theaterleitungen in Richtung auf das große Kunsttheater zeigt. Vielmehr ist stärker denn zuvor in Erscheinung getreten, daß das Bestreben, zeitgemäß um jeden Preis zu sein, die Oberhand gewonnen hat. Niemand will mehr an die Kunst an sich glauben, an jene Kunst, die die zweite, die wahre Wirklichkeit erzeugt und gestaltet, sondern jeder, der erfolgreiche Dramatiker wie Theaterkünstler wie Kritiker will nur gegenwärtig sein. Das Wort «literarich» ist ebenso verpönt wie das Wort «dichterisch»: die Zeit allein herrscht und fasziniert die Geister. Der Tag, die Tages-

meinung allein haben Recht, haben Geltung. Darüber hinaus gibt es keine Führung, keinen Mut, kein Kämpfen.

Es liegt auf der Hand, daß diese Einstellung den Tod des Theaters als Kunst bedeutet. Innerhalb solcher geistig-seelischen Region kann das Theater nur als Spiel, als krasse Effekthascherei des Augenblicks bestehen, kann das Drama nur um seines Stoffes oder sonst eines äußeren Anlasses willen Beachtung, Aufführung finden. So war es denn auch selbstverständlich, daß die einzige Dichtung, die an den deutschen Bühnen aufgeführt wurde, nämlich *Alfred Brusts* dramatisches Bekenntnis «*Cordatus*» im neu eröffneten «Neuen Schauspielhaus» unter *Fritz Jeßners* ausgezeichneter Leitung zu Königsberg i. Pr. im Reiche kaum Beachtung fand, ja in den meisten Zeitungen des Reiches völlig verständnislose Besprechungen durch parteipolitische Berichterstatter erhielt. In früheren Jahren wären zu einem solchen Ereignis wenigstens die um die Dichtung, um die Kunst bemühten Kritiker der großen Blätter hingefahren; heute überließ man eine Dichtung rücksichtslos der üblichen Berichterstattung und nur wenige Wissende auch in der Königsberger Presse fanden den Weg zu dem starken Werk, das um Gott ringt.

Man sieht eben in der Theaterwelt noch nicht klar genug, worum es geht: einzig um die Frage «Kunst oder Zeitlichkeit?» Um diese Frage müßte ein Kampf entbrennen, wenn wir eine von inneren Kräften lebensstark erfüllte Kritik und Theaterkünstlerschaft hätten. Wer sieht aber einen Kampf? Wir sehen nur einen Angriff, der von seiten der Zeitlichkeit gegen die Kunst unternommen wird, einen siegreichen Angriff, dem die Kritik sich allzu sehr unterwirft. Das Beispiel war die Eröffnung des *Piscator-Theaters* mit *Ernst Tollers* Stück «*Hoppla, wir leben!*» Das Theater ist aus rein zeitlichen Tendenzen erwachsen, aus der Zeitanschauung heutiger Parteikommunisten: das Stück entsprießt der gleichen Erde und packt die Zeit in Erinnerungsbildern revueartig an; die Wirkung geht aus von den technischen Mitteln und von der Schärfe der parteipolitischen Darstellung gewesener Ereignisse; es soll nicht geleugnet werden, daß in Piscator wie Toller zutiefst eine reine Menschlichkeit glüht: aber die Auswirkung ist eine rein zeitliche. Nicht die zweite, die wesentliche Wirklichkeit wird geschaffen, sondern jene alltägliche in der Einseitigkeit der Parteischau. Folgerecht tritt diesem Piscatortheater auf dem linken Flügel die «*Großdeutsche Theatergemeinschaft*» auf dem rechten gegenüber: das Wallnertheater sah *Franz Kranewitters* schwaches «*Andreas Hofer*»-Stück, das keine Urständ von seinem fünfundzwanzigjährigen Todesschlaf verdient hätte. Man stelle sich vor, daß wir nun noch neben diese kommunistischen, deutschnationalen Bühnen Theater der andern Parteien sich auftun sehen und man sieht, daß wir in der vollendeten Narretei enden. Wie ist nun aber das Echo der Parteibühnen: je nach der parteipolitischen Einstellung der Zeitungen wird günstiger oder ungünstiger geurteilt, wenn auch das Bestreben nach objektiver Gerechtigkeit bei der einzelnen, seiner Verantwortung bewußten Kritikerpersönlichkeit zugegeben werden soll. Aber es herrscht nicht der absolute Maßstab der

Kunst an sich über diesem Parteitheater, über dem Theater der Zeitlichkeit, sondern der Maßstab der Relativität, der Stunde.

Und das ist es, was vorerst das Theater als Kunst immer weiter zurückdrängt. Gewiß, die Direktionen sind zu Beginn der Spielzeit guten Willens gewesen: die Programme haben es bewiesen. Wir haben Shakespeares «*Heinrich IV.*» und «*Troilus und Cressida*» neu bekommen; in ausgezeichneten Aufführungen des Deutschen Theaters, wenn auch der Gegensatz des Geist- und des Körpermenschen in «Troilus und Cressida» nicht elementar genug herausgearbeitet war. Wir haben *Schillers* «*Kabale und Liebe*», *Ibsens* «*Peer Gynt*», *Molières* «*Georges Dandin*» — wie auch draußen im Reiche manchen andern Klassiker — wieder gesehen, freilich nur um festzustellen, daß die Schauspielkunst sich bereits im Rückgang befindet. Jene modische Redensart, wir wären heute reich an genialen Schauspielern, Regisseuren, wir müßten die Bühnenleistungen fast immer bewundern, trifft nicht die Wahrheit. Tatsache vielmehr ist, daß die Schauspieler sich heute glänzend auf die Publikumswirkung verstehen, daß sie aber immer weiter vom Wesen der Gestalten, die sie spielen, fortrücken. Das wurde grade deutlich, wenn einmal eine Meisterleistung wie *Forsters* «*Gustav III.*» in *Strindbergs* Drama im Theater an der Königgrätzer Straße geboten wird: hier war Kunst und Konzentration auf das Wesen der Gestalt eine Einheit von jenem hohen Reiz, wie die besten Leistungen etwa der Comédie française in Paris. Im übrigen zerfällt aber die Schauspielkunst zusehends: brutal springen Regisseur und Schauspieler mit dem Dichtwerk um. Mit dem Erfolge, daß sie echte Werke zerstören oder unechte Werke in eine Scheinechtheit hineintreiben.

So ward *Gerhart Hauptmanns* schwaches, unsäglich breites, geschwätziges Alterswerk «*Dorothea Angermann*», das ein Jahr nach der Breslauer Uraufführung jetzt im Berliner Deutschen Theater gegeben wurde, durch Mätzchen kleinlicher Realistik zu einem Erfolge gebracht; wäre Helene Thimigs Darstellung der Titelheldin nicht im Innern und in der Form echt gewesen, so wäre der von außen her kommende Aufbau des Stückes vielleicht doch zusammengebrochen; so aber siegte die von Gerhart Hauptmann gewollte und auch gesehene, aber nicht gestaltete Menschlichkeit des im Kern echten Werkes doch nur durch Helene Thimigs Kunst der Gestaltung eines Rohmaterials. Und ebenso täuschte Eugen Klöpfer durch sein Temperament über die innere Leere der «*Schinnerhannes*»-Gestalt in *Carl Zuckmayers* neuem Stück (Lessingtheater, Berlin) hinweg, während Käthe Dorsch das Volksliedhafte der Liebe, des Muttertums sicher traf, das das Stück rettet. Im übrigen ist dieses wie auch Hauptmanns Werk in seiner Wirkung durchaus von der Zeitlichkeit abhängig: Hauptmann schildert Vorgänge verstaubter Provinzialität, die als Kuriosum unserer großväterlichen Epoche interessieren, und Zuckmayer baut Militär-und Besatzungserinnerungen völlig aktuell in den historischen Stoff.

Man braucht den Weg durch die Neuerscheinungen der Bühne nicht zu verlängern. Selbst ein *Leopold Jessner* ist an-

scheinend der Kunst an sich vorerst untreu geworden. Denn seine Aufnahme von *Felix Joachimsons* Schwank «Fünf von der Jazzband» in das Repertoire des Staatstheaters und von *Else Lasker-Schülers* längst überholtem Schauspiel «*Die Wupper*» bedeutet einfach den Verzicht auf Kampf um die Kunst. Trotzdem hoffe ich noch auf seine Kraft, weil in ihm der Dämon lebt. Und er bricht eines Tages doch wieder durch, um das ganze Gemächle der Zeitstücke von Scribe bis Ridley, von Galsworthy bis Shaw, von Fulda bis Gantillon davonzujagen und uns zu zeigen, daß auch heute allein die Kunst an sich und nicht die Zeitlichkeit das Theater rechtfertigen und erhalten kann. Der Schauspieler und geistvolle Gesellschaftsdramatiker *Curt Goetz* weiß dies in der vornehmen Ironie seines «*Hokuspokus*» fein zu sagen: Hokuspokus muß er machen, während seine Sehnsucht doch der Kunst gehört.

Die Frage ist also: Hokuspokus oder Kunst? Jeder stärkeren geistigen, menschlichen Natur ist aber doch der Hokuspokus schließlich Anlaß zum Ekel. Dieser Ekel regt sich bereits überall in den Theater-, Kritiker- und Publikumskreisen. Hoffen wir, daß er durch die Maßlosigkeit der Zeitlichkeit so stark anschwillt, um die Wandlung, die Revolution zu bringen!

* * *

HANNS MARTIN ELSTER / BÜCHERSCHAU

NEUE EPIK

EINE der schrecklichsten Zerstörungen von Geist- und Seelenwirkung, die die Menschheit heute betreibt, ist die Mode der Neuerscheinungen. Sie wird ausschließlich von materiellen Triebkräften bestimmt: neben der Jagd nach immer rascher aufeinanderfolgenden, stets abwechselnden Sensationen triumphiert der Händlerwille, zum Kauf anzureizen, aufzupeitschen. Dadurch wird der Verleger (wie in andern Warengattungen der Fabrikant) gezwungen, ständig Neuproduktion zu schaffen und so schließlich auch der Schaffende, in möglichst stetiger Folge jahraus, jahrein ein neues «Werk» zu bieten. Die Folge dieses satanischen Systems ist dann schließlich, daß kein Werk mehr ausreifen kann, daß die Oberflächlichkeit, der Einfall, der Reiz, die Schnellfertigkeit vorherrschen, daß die Buchproduktion sich dem sachlich begründeten Zeitungsstil anpaßt. Der Tod jeder Dauerleistung resultiert schließlich aus diesem Verfahren. Noch schlimmer, aber auch letzten Endes der Tod jedes geistigen Ausreifens überhaupt: und zwar ebenso sehr beim Schaffenden wie beim Lesenden. Unter den heutigen Zeitverhältnissen bleibt nur die Hoffnung, daß das Publikum, die Lesenden doch eines Tages gegen die Neuigkeitenvorherrschaft sich empört und wieder das gute Buch überhaupt, unabhängig von seinem Erscheinungstermin verlangt. Vom Händlertum wird wegen seiner ständigen Existenzangst die Besinnung zum Dauerbuch kaum ausgehen, denn der Händler

lebt vom Tagesumsatz. Der Geist der Schaffenden wie der Lesenden lebt aber nicht vom Umsatz, sondern vom Einsatz der vollen Persönlichkeit; diese ist aber nur von Wirkung, wenn sie zur Reife gedieh. Grade auf dem Büchermarkt muß der Satz: «Reifsein ist alles» den heutigen dummen Satz: «Neusein sei alles» verdrängen, sonst geht das echte geistige, dichterische Leben zugrunde und wir enden im Schmökertum amerikanischer Art. Die Amerikaner selbst haben die Gefahr dieser Unsitte bereits erkannt: sie haben einen Bund gegen das Romanlesen gegründet — wohlgemerkt gegen das Lesen amerikanischer Romane, die bereits ganz auf dem Schmökerstandpunkt (neben wenigen Aufklärungs-, Tendenz- und Sensationsbüchern) angelangt sind. Europa ist noch nicht so weit, aber auf dem Wege dazu, wenn nicht der Qualitätswille des Publikums die Umkehr bringt. Hier ist nämlich das Publikum entscheidend, weil von seiner Einstellung die Herrschaft des Schmökers oder des wertvollen Buches und damit auch die Produktion des einen oder anderen bestimmt wird. Denn wenn das Publikum die Sucht nach der Neuerscheinung weiter hemmungslos mitmacht, wird der Autor mit seinem Verleger außerstand gesetzt, im Sinne des Qualitätsbuches zu schaffen, unter der Devise «Reifsein ist alles» zu arbeiten.

Grade auf dem Gebiete der Epik zeigt sich der Ernst der Lage. Hier triumphiert bereits der Schmöker, wenn man nach materiellen Gesichtspunkten, also Auflagenziffer, Zahl der Neuerscheinungen usw. urteilt. Ideell behauptet vorerst noch die dichterische Epik die Führung, das Ansehen. Aber wie lange wird dies noch der Fall sein, wenn ihre Bücher keine Käufer, keine Leser mehr finden, kein über Jahre hinaus wirkendes Echo mehr haben, sondern bereits von der nächstjährigen Welle der Neuerscheinungen überflutet, ins Meer der Nichtbeachtung oder gar Vergessenheit geschwemmt werden? Zumal da der Dichter das Tempo der Schmökerproduktion nicht mitmachen kann. Sein Buch k a n n einmal das Buch der Saison werden: aber die geistige, menschliche Wirkung eines Buches kann nicht in einer Saison ausgeübt werden, sondern bedarf eines Lebens, mehrerer Generationen. Man denke nur an die Wirkung der Epik Grimmelshausens, Goethes, Gottfried Kellers, Wilhelm Raabes, um ganz verschiedenartige deutsche Namen zu nennen. Und heute? Wer spricht noch von der Epik z. B. *Gustav Frenssens,* wer spürt noch die Wirkung seiner Romane in menschlicher Hinsicht, um einmal einen in die Hunderttausende verbreiteten Erzähler vorzuführen? Denn weniger verbreitete Autoren wie z. B. Hermann Stehr kann man hier nicht nennen! Hier muß der Saisonerfolg mit der seelischen Dauerwirkung in Beziehung gesetzt werden. Jener ist möglich, diese sinkt fortwährend. Das ist aber der Tod für den tieferen Sinn jeder Epik: die Leben gestaltet, um Leben zu gestalten. Grade an Frenssens neuem Roman «*Otto Babendiek*» (G. Grote, Berlin) zeigt sich die Lage: der Roman bringt eine Autobiographie in glücklicher Verkleidung, außerordentlicher Erzählform und mit so reicher Menschlichkeit, daß man ihn ein Meisterwerk nennen muß, von dem man nur wünschen kann, es möge am Men-

schentum dauernd mitbilden können. Aber während Frenssens frühere Werke in hunderttausend Exemplaren verbreitet wurden, findet dies menschlich wie künstlerisch bedeutende Werk nur langsam seine Leser, während es zum ganzen Volke sprechen müßte. Oder nehmen Sie einen andern großen Roman des Lebens: *Hans Grimms* Zweibänder «*Volk ohne Raum*» (Albert Langen, München). Gewiß, das Buch ist teuer und fand zu zwanzigtausend Menschen. Aber was besagt dies gegen die Auflagenerfolge der Übersetzungen in den berüchtigt-berühmten Romanen der Welt? Was besagt dies gegenüber der inneren Bedeutung dieses breiten, reifen, unser Schicksal mit aller Ruhe, tiefer Besinnung gestaltenden Romans, der in jedes Deutschen Leben Licht, Richtung und Klarheit bringt? Und schließlich drittens: wie steht es gar um die Bücher, die noch nicht vom Ruhm eines Namens wie Frenssen oder von der Kraft politischen Schicksals getragen, gefördert werden, um Bücher, die nur aus der Reinheit des Erlebens eines seine ganze Persönlichkeit einsetzenden Autors ihre Wirkung nehmen? Wie *Karl Schefflers* wundervolle Lebensgeschichte eines jungen Handwerkers, der zwischen 1870 und 1900 sich zum geistig Schaffenden aus eigener Kraft entwickelt: «*Der junge Tobias*» (Inselverlag, Leipzig). Hier gibt der bekannte Kunstkritiker und Zeitschriftenherausgeber sein Leben hin: rückhaltlos und ganz eingefangen in eine Schlichtheit der Prosa, die Größe hat; hier ist ein Spiegel eines Menschenwerdens das kleine und große Leben einer schicksalbildenden Epoche Deutschlands prachtvolle Anschauung geworden und seelisch-geistig so durchdrungen, daß dies Buch wie eine ewige Rechenschaft wirkt. Aber *wirkt* es auch: im kleinen, wie im Hamburg-Berliner Bezirk, oder im großen, wie in der Echtheit des Menschlichen? Ach, nur wenige finden den Weg zu dieser fruchtbaren Einkehr, denn die vielen müssen den Moden, den Neuerscheinungen um jeden Preis nachlaufen. Als *Josef Winckler* nach dem Erfolg des «tollen Bomberg» sein tieferes, wärmeres Lebens- und Werdebekenntnis im «*Pumpernickel*» (Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart) bot, in dem ein echter Mensch seine Treue zur westfälischen Stammesart mit prachtvoller Anschauungsfülle und unbedingter Wahrhaftigkeit, erzählerisch reif und menschlich umfassend, beweist, da fanden sich nur die Heimatfreunde zu dem gewichtigen Buche, das vielleicht Wincklers beste bisherige epische Tat ist. Und all jene, die wissen müßten, daß nur aus den Wurzeln in der Erde die Krone im Weltall wachsen kann, gingen vorüber, obwohl dies Buch auch ihnen galt. Und nicht anders verhielten sie sich bei *E. G. Kolbenheyer;* er war nach seinen Spinoza-, Jakob Böhme und Parzelsusromanen abgestempelt als «historischer» Dichter, obwohl er doch Dichter nur um des Menschlichen, aus dem Menschlichen heraus sein kann. Als er nun einen um seiner graden Schlichtheit willen bewundernswerten Roman «*Das Lächeln der Penaten*» (Georg Müller, München) nur um des heutigen Menschlichen willen bot, da versagte die Gefolgschaft. Und doch war hier ein Problem menschlich geformt, das jeden höher gebildeten Deutschen angeht: die Ehe, die Familie, das Hausleben sowie die gei-

stige Schaffensnotwendigkeit im Existenzkampf heutiger Zeit zur Behauptung edlen Menschentums. Das Buch ist ein Buch des Lebens, das mit dem Herzen um höherer Ziele willen gelebt wird. Es tut unendlich wohl. Aber wer läßt sich von ihm wohltun? Und wie lange?

Gegenüber dieser Begrenzung der Wirkung bedeutsamer Romane muß es schon als ein Glück betrachtet werden, daß ein *Frank Thieß* mit seinen Novellen und Romanen wenigstens weitere Kreise erfaßt und anscheinend immer lebendiger hinzuerobert. Thieß vor wenigen Jahren ein Unbekannter, rechnete im 1924 erschienenen «Leibhaftigen» unerbittlich mit der Zeit und ihrem Geist ab; die Rücksichtslosigkeit ließ die Welt aufhorchen. Jetzt formt er nun das begonnene Bild einer Generation zum Bekenntnis ihres Werdens und Lebens: in zwei Romanen «*Abschied vom Paradies*» und «*Das Tor zur Welt* (J. Engelhorns Nachf., Stuttgart), dem sich ein vierter Band «*Die Feuersäule*» voraussichtlich 1928 anschließen soll. Die Kindheit erhielt im «Abschied vom Paradies» ihre entzückende Gestaltung; dies Buch stellt sich ebenbürtig neben Thomas Manns Novelle «Unordnung und frühes Leid»; wie hier das erste Frühlingsknospen der Liebe in dreizehn- bis fünfzehnjährigen Kindern während eines Ferienaufenthaltes in einem kleinen Harzneste ehrlich und doch mit reinstem Gefühl gestaltet wird, das ist echte dichterische Art. Diese Art bestimmt auch die Schilderung der Primanerjahre der gleichen Schülerschar im Roman «Das Tor der Welt». Eros und Chaos bestimmen diese Jugend: Thieß hat den Mut, zu sagen, was ist; er sagt es freilich mit einer Formbeherrschung, ohne anklägerische Tendenz, mit einer Liebe zur Jugend, zum Leben, zur Liebe, wie selten ein Dichter. Das ganze Glück und Leid des Jungmädchen- und Jungmannstum beim ersten Erwachen zur Liebesreife findet hier wahrhaftige Bekundung. Das besondere Verdienst liegt aber darin, daß seine Offenbarung des Jugendaufbruchs zum Leben sich zugleich zu einem Zeitbild rundet. Man sagt aus vollem Herzen zu diesen Büchern Ja, denn so waren wir heute Vierzigjährigen jung: so und nicht anders; ohne Scheuklappen und voller Idealismus, voll Sehnsucht, unser Herz obsiegen zu lassen. Zwischen die Zeit des «Tors der Welt» und des «Leibhaftigen» schickten sich dann die Jahre, die *Felix Braun* für Wien in seinem großen Roman «*Agnes Altkirchner*» (Inselverlag, Leipzig) beschreibt. Breit und besinnlich, wundervoll ausgeruht und poetisiert. Jene Jahre, da der Krieg kam und tobte. Das Schicksal einiger junger Leute vollendet sich von 1913 bis 1919: aus kulturellem Friedensleben über die Begeisterung durch Not und Erschütterung hindurch zum einzigen Ziel dem Leben in der Liebe Christi, im Liebesglanz. Eros beherrscht auch Jahre voll Glück und Leidenschaften. Mannestum wächst empor. Es ist Felix Braun meisterlich geglückt, in vollendeter epischer Tradition die Stoffmasse des Erlebens dieser sechs Jahre so zu verdichten, daß die Zeit selbst sich hier in bleibender Anschauung offenbart. Das Buch läßt uns das geräumige Schicksal noch einmal zur letzten Läuterung erhebend erleben. Ein Roman von einzigartiger Reife, ein bleibendes Buch.

Noch stärker in die Aktualität der Gegenwart eingespannte Romane können diesen Anspruch auf Dauer wohl noch nicht erheben. Eine spätere Zeit wird darüber zu entscheiden haben, ob z. B. *Klaus Manns,* des Thomas-Sohnes, erste epische Versuche symptomatische Bedeutung haben. Sein «Dokument der neuen Generation» «*Der fromme Tanz*» sowie die Erzählungen «*Vor dem Leben*» und die «*Kindernovelle*» (Gebr. Enoch, Hamburg) interessieren wohl stofflich, gleichsam als Fortsetzung des «Tors zur Welt» von Frank Thieß, indem wir hier erfahren, wie in den Jahren 1920—1925 die Jugend die Körperwelt entdeckt: oft maßlos sexuell und bewußt, aber auch mit der Angst, sich in das Körperliche zu verlieren. Zum mindesten wird uns hier die völlige Neuheit dieser Nacktkultur-Jugend klar; das Ergebnis wird freilich, glaube ich, eine völlige Ernüchterung und die Heimkehr zur geschäftsklugen Realität sein, denn diese Nacktkultur schlug jeden Idealismus tot. Nur mit dem problemehäufenden Intellekt und den Genuß suchenden Sinnen geht es doch nicht: das Herz hat letzten Endes gerade beim Dichter, beim höherwertigen Menschen zu entscheiden. Deswegen packt z. B. *Franz Werfels* virtuos gearbeitete Novelle «*Der Tod des Kleinbürgers*» (Paul Zsolnay, Wien) ja auch nur technisch: das Heldenhafte und das Wunder des Todes wird nicht geglaubt, weil in der Novelle kein Herzschlag zu spüren ist. Da greift *Jakob Wassermanns* Erzählung «*Der Aufruhr um den Junker Ernst*» (S. Fischer, Berlin) schon tiefer in das Wesenhafte: der Sieg einer von Herzenskraft erfüllten Phantasie steigt hier jubelnd ins All. Das ist es ja, was uns an *Arthur Schnitzlers* Novellen immer wieder enttäuscht: die «*Traumnovelle*» wie «*Spiel im Morgengrauen*» (ebda.) werden von dem psychoanalytischen Arzt aus dem Gebiete der Dichtung, der Gestaltung in das Reich der interessant erzählten wissenschaftlichen Fälle überführt; die Analyse soll die Unentrinnbarkeit des Schicksals gestalten, aber sie gibt sie nur wieder; rational gerichtete Menschen halten diese Art freilich für Dichtung. Wie Schicksal aber aus dem Wesen gestaltet wird, das zeigt *Axel Lübbe,* der auch zu den genialsten der jüngeren Epiker gehört. Sein Roman «*Der Kainsgrund*» sowie seine Novellen «*Das gefangene Gefängnis*» (J. Engelhorns Nachf. Stuttgart) wachsen ganz aus dämonischem Grunde hervor: das Verbrechen ist hier Schicksal und sein Sinn Weltdeutung. Lübbe hat den Mut zum Grenzenlosen, zur Unendlichkeit, zur Ewigkeit; sich selbst opfernd ist er vates, ist er beherrscht von der Vision und rüttelt auf zur Menschlichkeit. Hier spricht — herrlich auch in den Novellen — die Verzweiflung voller Hoffnung. Dazu ist Lübbe ganz männlicher Gestalter: nirgends Phrase, Sentimentalität, nirgends ein Wort zu viel. Hier ist fruchtbare Nachfolge Kleists!

Man kann dies nur selten sagen, obwohl die Zahl der echten Dichtertalente unter der neuen Jugend überraschend groß ist und alle jene, die behaupten, es gäbe keinen bedeutend angelegten epischen Nachwuchs, Lügen strafen. Es fehlt der Jugend freilich oft noch an der Disziplin des Mannes. Dies ist der einzige Einwand, den man gegen *Georg von der Vrings* ergreifend schönes Buch «*Soldat Suhren*» (J. M.

Spaeth, Berlin) sagen kann: nämlich, daß er einen ganzen Roman hindurch nur eine Melodie spielt, die Melodie des jungen Parzivals, der unter die Soldaten gerät, im Heimat- und Feldrekrutendepot alle Seltsamkeiten des Kriegssoldatentums über sich ergehen läßt, zum Schluß an die russische Front kommt, in einem Gefecht hier verwundet wird und heimkehrt. Das Verdienst des Buches ist, daß es durch seine Wiederspiegelung des Militarismus in einem unantastbar reinen Menschentum das wahre Wesen des Militarismus überzeugend entlarvt und daß *nur* dichterische Mittel angewandt werden. Georg von der Vring ist in jeder Zeile seines in pflegsam behandelter Prosa geschriebenen Buches ein echter Dichter. Wir lieben ihn mit unseren ganzen Herzen, weil wir selten in der neueren Literatur ein Dichterherz so stark schlagen spürten. Das Buch selbst ist ein bezwingendes, bleibendes Dokument für die Ewigkeit der Jugend und für ihren Triumph über alle kranken, bösen Mächte der Welt.

Auch *Heinrich Herms,* eines älteren Schweizer Franzosen, Roman «*Dome im Feuer*» (G. Grote, Berlin) ist solch hoffnungsfroher Triumph. Hier wird ein Leben zweier Freunde, eines Franzosen und eines Deutschen, der Schicksalsgegensatz zweier Völker zum Wendeweg des Europäers erhoben: ohne Tendenz, aus vollem Erlebnis heraus. Herm liebt Frankreich, liebt Deutschland und in beiden Europa. Dazu besitzt er die epische Phantasie und Wucht des dramatischen Aufbaus: der Rhein und die Seine kontrastieren einander, aus dem Gegensatz von deutsch und französisch in der Politik wächst die Erkenntnis von der Wesenheit des Menschen, von dessen Anspruch auf Vorherrschaft. Dies Buch sollte tiefe Wirkungen zeitigen und Leser in allen Kreisen und zu allen Zeiten finden, denn hier ist, auch praktisch, das einzige positive Fazit des Weltkrieges in praktischer Richtung erzählerisch und lebensvoll gestaltet, daß es sich in jedes Herz gräbt.

Das andere Fazit der Kriegsepoche bleibt vielleicht stets nur wenigen Begnadeten zugänglich: die Wiedereroberung Gottes. *Ernst Wiechert,* der Ostpreuße, der schon durch die Romane «*Der Wald*» und «*Der Totenwolf*» von seiner Sendung überzeugte, formt in seinem neuen Roman «*Der Knecht Gottes Andreas Nyland*» (ebda.) das Gottsuchertum unserer Zeit in elementarer Tiefe. Man halte dies erschütternde Buch einmal neben Roseggers vor dreißig Jahren erschienene Gottsucher- und Christusromane: dann sieht man erst, wie anders Gott in uns heute lebt. Der Weg eines Theologen ist hier das äußere Thema; der innere Weg der immer unbegrenzten Hingabe an Gott, an den unbekannten Gott aber das eigentliche Thema. Ernst Wiechert erweist sich hier als begnadeter und gottgesegneter Dichter. Seine Stimme darf nicht im Lärm des Tagesschriftstellers verhallen, wenn Verzweiflung uns nicht anfallen soll. —

GESCHICHTE DER MALEREI

BEI aller Fülle der großen Kunstgeschichten fehlt uns doch noch immer eine dem heutigen Stande der Forschung entsprechende Geschichte der Malerei. Spe-

zialwerke für einzelne Arten sind dagegen vielfältig vorhanden. So für «*die graphischen Künste*» neuerdings von *Julius Leisching* (Österreich. Bundesverlag, Wien); ein gutes Buch mit 49 Voll- und 35 Textbildern, materialreich und zuverlässig für den Weg des Holzschnittes, des Kupferstiches, der Radierung, des Farben-Kupferdrucks, der Aquatinta, des Punktierstils, der Kreidemanier, der Steinzeichnung, des deutschen Holzschnittes und Kupferdrucks im 18. und 19. Jahrhundert, Englands im 19. Jahrhundert, Hollands und Frankreichs sowie des japanischen Farbenholzschnitts und der Entwicklung der letzten vierzig Jahre mit besonderer Berücksichtigung Österreichs. Ein Buch für breiteste Kreise, aber auch für den Fachmann brauchbar.

Wie für die gesamte Geschichte der Malerei, so vermißt man auch für ihre Anfänge in Deutschland noch eine zusammenfassende Darstellung. Wie reich das Material fließt, zeigt die Monographie *Hans Karlingers* «*Die hochromanische Wandmalerei in Regensburg*» (mit 21 Tafeln bei Benj. Harz, Berlin), zu der *Max Doerner* einen technischen Exkurs beigesteuert hat. Hans Karlinger untersucht hier die berühmten Wandmalereien von Prüfening, der Allerheiligenkapelle am Domkreuzgang, von St. Leonhard, H. Emmeran, des Niedermünsters u. a. Denkmäler in Regensburg, Donaustauf, Parschen, Pfaffenmünster und Prüll, also des ganzen Regensburger Kreises, aus dem zwölften Jahrhundert, nach Stil und Chronologie sowie der Entstehung auf Grund der Erkenntnis, daß «dem mittelalterlichen Menschen die Natur das Außenstehende, die Identität von transzendentem Sein und Ichheit das Erlebnis», daß «die Stärke seiner Ichheit die Stärke seines Stils ist.» Wölfflins Einsicht setzt sich hier fort. Die frühesten deutschen Malereien gewinnen plötzlich die ganze Fülle ursprünglichen gestalteten Lebens. Das streng wissenschaftlich gehaltene Werk sollte die Grundlage für ein zusammenfassendes Werk über die Anfänge der Malerei in Deutschland werden, wünscht man nach seinem fruchtbaren Studium.

Die Notwendigkeit einer solchen Arbeit erweist auch *Hans Lehmanns* stoffreiches Buch «*Zur Geschichte der Glasmalerei in der Schweiz*» (Huber & Co., Frauenfeld i. Schweiz), die sich für die Zeit vor der Reformation mit einer wenige Seiten bedeckenden Darstellung begnügen muß, während sie ihre Hauptkraft den 15. bis 17. Jahrhunderten, aus denen sie auch 72 gute Bildbeispiele bringt, zuwendet. Der Titel des Werkes führt insofern irre, als es Hans Lehmann, dem Direktor des Schweiz. Landesmuseums in Zürich, nicht auf eine Darstellung der Glasmalerei oder ihrer Geschichte oder ihrer Beziehungen zu den Schwesterkünsten in der Schweiz ankommt, sondern vielmehr «nach einer knappen Aufzählung der im Schweizerlande aus dem Mittelalter erhalten gebliebenen Werke kirchlicher Glasmalerei als Produkte einer früheren Zeit und zum Teil höheren Stufe dieser Kunst zu zeigen versucht, wie es um ihre Nachfolgerin, die sog. Kabinettmalerei, als neue, selbständige Kunstform bestellt war.» Und hier behandelt Lehmann vorzüglich die Entstehung, Entwicklung, soziale Stellung der Glas-Handwerker, der Glas-

macher, Glaser und Glasmaler, ihrer Werkstätten, sowie die schweizerische Volkssitte der Fenster- und Wappenschenkung und deren Einfluß auf die Kabinettmalerei. Sein Buch ist also ein guter Beitrag zur Geschichte der Handwerkskunst.

Wie Hans Lehmann für die Schweiz, so erschließt uns *Viktor Curt Habicht* für den Norden ein bisher unbekanntes Kunstschaffen überraschend und weitsichtig; sein vom G. Groteschen Verlag, Berlin, mit 81 Text- und Tafelbildern reich ausgestattetes Werk stellt zum ersten Male, nach eigenen Forschungen, zusammenfassend die «*Hanseatische Malerei und Plastik in Skandinavien*» dar. Habicht hat völlig recht, im Vorworte die besonderen Werte dieser uns bisher unbekannten oder von uns unbeachtet gelassenen Zeugnisse deutschen Kunstwollens und Gestaltens gegenüber fremdem Schaffen hervorzuheben. Denn er vermittelt uns geradezu eine Entdeckung, nämlich, daß der Norden Deutschlands, besonders die hanseatische Kultur und Kunst vor allem nach Skandinavien und dem Osten nicht nur Einfluß geübt, sondern die Erzeugnisse einfach und allein geliefert hat. Über 100 Jahre hindurch, von 1400 bis zirka 1510, hat «die hanseatische Kunst *sämtliche* einigermaßen bedeutungsvollen Kunstwerke, die kunstsinnige Besteller Skandinaviens und der Ostseeländer zu haben wünschten, geliefert!» Und diese außerordentliche extensive Kulturleistung, von der noch heute herrliche Werke wie der Hl. Georg von B. Notke oder der Riesenaltar von Cl. Berg in skandinavischen Kirchen sprechen, haben wir vergessen! Habicht hat sich, auch wenn er erst die Grundrisse der Geschichte der hanseat. Kunst in Skandinavien legte, hier ein großes Verdienst erworben, indem er die Blicke der kunstgeschichtlichen Forschung einmal auf die deutsche Leistung und nordwärts (statt auf die italienische und südwärts) richtete. Habichts Werk selbst ist in allen Teilen für Plastik, Malerei, Altarkunst so aufschlußreich, zuverlässig und stilistisch gelungen, daß man sich nur darüber verwundern muß, weshalb das Werk nicht tiefere Spuren in der Kunstwissenschaft unserer Zeit zieht. Man kann nur hoffen, daß wenigstens die Hansastädte, die Ostseewelt diesem Buch und ihrem Autor, als dem Entdecker und Erforscher einer halb verschollenen Welt, alle Aufmerksamkeit und Förderung zuteil werden lassen.

Zugleich regt sich mächtig das Neuerleben der alten deutschen Meister, wie *Hermann Claudius'* «Hansisch Tagebuch um 1400» «*Meister Bertram von Mynden, Maler zu Hamburg*» (Hanseat. Verlagsanstalt, Hamburg) beweist. In Form einer altdeutsch stilisierten Chronika von feinem dichterischen Reiz formt der besonders als Lyriker bekannte Nachkomme des Matthias Claudius das «stille Reifen der Seele» durch die schlichten Alltagserlebnisse des Bertramschen Erdenweges und aus dieser Reife wachsen dann die berühmten Bildtafeln und Holzfiguren seiner Kunst. Es ist eine hohe Einheit der Sprachform und der Bildform hier erreicht. Man erlebt hier innig das Wesen der Bertramschen Kunst, von der auch acht Reproduktionen eine Vermittlung geben: es wächst aus dem Liebhaben Gottes und der Menschen.

Eine Generation später und wir treten

in die große Zeit der deutschen Malerei ein. Mit Martin Schongauer und den Seinen. Zu ihnen zählt *der Meister E. S.* . . Über ihn «*und die Schongauer*» bringt *A. Pestalozzi-Pfyffer* ein gewichtiges, mit 54 Bildern geschmücktes Buch (J. P. Bachem, Köln), das den meines Erachtens geglückten Versuch unternimmt, den bisher unbekannten Meister zu identifizieren, und zwar auf Grund umfangreicher, später zu publizierender Gesamtstudien über die Schongauer. Die Verfasserin kommt auf Grund genauester Einzelforschungen zu dem Ergebnis, daß der *Meister E. S. Martin Schongauers Großvater* war! Es ist klar, daß sich aus diesem Ergebnis weitestgehende Entdeckungen für den gesamten Schongauerkreis und ihre Werke finden, und zwar: der Meister E. S. ist der Begründer einer Kupferstich- Goldschmiede-, Altarbau-, Glasmaler- und Bildhauerwerkstätte in Colmar; sein Sohn, der Goldschmied Caspar, zeichnete C. S., und seine Söhne sind Georg, Caspar, Ludwig, Paul, Martin, sämtlich in der Werkstatt tätig und oft kollektiv an einzelnen Werken beteiligt; ferner ist der Meister E. S. der Lehrmeister Martins und verdient somit zu Recht den Ruhmestitel des Begründers der zweiten Epoche der deutschen Kupferstiche. Frau Pestalozzis Buch überzeugt und liest sich zugleich, wer Sinn für solche Untersuchungen hat, wie eine spannende Erzählung, grade wegen der streng wissenschaftlichen Methode. Für ihre große Martin Schongauer-Arbeit darf man sehr erwartungsvoll sein.

Eine ebenso starke Bereicherung der hohen Kunstwissenschaft ist auch *Max J. Friedländers* splendide Publikation «*Die Zeichnungen des Matthias Grünewald*» (G. Grote, Berlin). Alle bis heute zutage getretenen Blätter, soweit sie dem Herausgeber «echt» erscheinen, sind hier in besten Reproduktionen in großem Oktavformat dargeboten, so daß auch das vielfältige Neue seit Schmids Grünewaldwerk 1912 nun vorliegt. Mit bekannten Grünewaldmappen, darunter auch eine hervorragende G. Grotesche, kann der Druck in Netzätzung natürlich nicht konkurrieren; er soll es auch nicht; aber jene Mappen sind wegen ihrer Kostspieligkeit nur auf wenige beschränkt, während dieser Band mit seinen 33 Tafeln jedem Kunstfreund ein ehrlich vermittelndes Repertorium der sämtlichen Zeichnungen vorstellt. Nach einer knappen Einleitung folgt die Anordnung der Tafeln mit Auskunft gebendem Verzeichnis: die Anordnung ist ein Versuch, die zeitliche Aufeinanderfolge zu klären. Über die Zeichnungen selbst braucht man keine Worte zu machen: jeder Grünewald-Kenner sucht sie innerlich zu besitzen.

Eine andere große Publikation *Max J. Friedlaenders* nimmt ihren stetigen Fortgang: die weit angelegte Geschichte «*der altniederländischen Malerei*», deren ersten «Die van Eyck und Petrus Christus» behandelnden Band wir in früheren Jahren schon anzeigten. Jetzt erschienen in der gleichen reichen Ausstattung zwei weitere Bände, die «*Roger van der Weyden und der Meister von Flémalle*» (Bd. II) sowie «*Dierck Bouts und Joos van Gent*» (Bd. III) behandeln. (Paul Cassirer, Berlin); weitere Bände werden folgen. Was vom ersten Band gesagt wurde, ist auch

hier wieder hervorzuheben: knappe, die gesamte Forschung umgreifende, das Problematische sicher treffende, von unnötigen Subjektivismen freie Darstellung in einer schriftstellerisch glänzenden Form. Wohl noch nie erhielt eine Malerschule ein so umfassendes Werk. Die Abbildungen sind wieder in reichster Zahl und bestem Druck beigegeben. Bilder- und Ortsregister von peinlich genauer Arbeit machen die Werke auch katalogisch vorbildlich. Fesselnd ist die Darstellung Roger van der Weydens. Friedlaender zeigt, wie er zu seiner Anschauung von diesem Künstler gekommen ist; er «geht den Weg der Forschung, nicht den des historischen Geschehens.» Zeitgenossen Jan vom Eycks waren Roger van der Weyden und der Meister von Flémalle; ihr Verhältnis zu einander wird möglichst geklärt; es ist ja eine große Wirrnis in der Forschung um diese Meister: Friedlaender bringt Licht in das Dickicht; er verdient allen Dank dafür, zumal da er es auf sehr interessante Weise tut, indem er die Einzelforschungen in das Bilderverzeichnis druckt, so daß der fortlaufende Text Anschaulichkeit ergibt. Einfacher liegt der Fall bei Dierick Bouts, der in Löwen zwischen 1450 und 1475 arbeitete. Er hing mit Roger van der Weyden zusammen; er kam von Haarlem, also von Albert Ouwater, der auch behandelt wird, ebenso wie Albert Bouts und andere Nachfolger Diericks. An Dierick schließt sich der in Antwerpen, Gent und Urbino zwischen 1460 und 1480 tätige Joos van Gent, der also nach Italien hinüberführt. Friedlaender ist hier fast ganz — nur Schmarsow ist für Joos van Gent wichtig — auf eigene Forschungen angewiesen: seine Stilkritik geht auf das Original zurück. So ergibt sich die Sicherheit seiner Darstellung. Auch hier ist kein Wort der Freude über diesen Band, über diesen Fortgang des Gesamtwerkes zu viel. Friedlaenders Lebensarbeit trägt Erfolg und Ruhm in sich.

Steht Friedlaenders Werk heute einzigartig da, so zieht Rembrandts Erscheinung Jahr um Jahr neue Kunsthistoriker in ihren Bann. Fast gleichzeitig mit Hausensteins großem Rembrandtbuch legt nun der Berliner *Werner Weisbach,* der sich durch die erste zusammenfassende Geschichte des Impressionismus unsere Dankbarkeit erwarb, eine umfangreiche Biographie «*Rembrandt*» (Walter de Gruyter & Co., Berlin) mit 193 Bildern auf 640 Lexikonseiten vor. Der monumentale Band hat Goethes Wort zum Motto: «Den Stoff sieht jedermann vor sich, den Gehalt findet nur der, der etwas dazu zu tun hat, und die Form ist ein Geheimnis den meisten.» Dies Wort ruft die höchsten Ansprüche auf, daß wir sie an Weisbach stellen. Und wahrlich, er erfüllt sie auf seine Weise. Die Rembrandtsche Phantasie war der Ausgangspunkt der Untersuchungen Weisbachs und sollte einen Überblick über die Gesamtheit der Rembrandtschen Produktionen erschaffen: um das Nacherleben der Phantasie zu ermöglichen. Ein Riesenplan, der schon äußerlich begrenzt werden mußte, nun aber auch in der Begrenzung sich vollkommen darstellt. Nicht Vollständigkeit ist das Ziel, sondern «einem weiteren Kreise das Wesen Rembrandts aus seiner Phantasie heraus nahe zu bringen.» Weisbach sieht in dieser Phantasie die geistig-

seelische Einheit Rembrandts, aus der heraus des Künstlers gelebtes Leben und geschaffenes Werk zu erfassen sind. Und in der Tat, uns ist, wenn wir Kapitel um Kapitel der sorgfältigen, breit ausgreifenden Gestaltung dieses Künstlerlebens und Analyse seiner Werke lesen, als beginne plötzlich Persönlichkeit und Leistung von innen her zu leuchten: die Unmittelbarkeit Rembrandts erwacht, wird uns zum Erlebnis. Das ist das Beste, was man von diesem Rembrandtbuche, das auch den Laien zugedacht ist und von den Laien freudig empfangen werden wird, sagen kann und muß.

Das kann man von andern Rembrandtpublikationen, die fortwährend in so großer Zahl erscheinen, nur selten sagen. *Hermann Roßmanns* Büchlein trägt mit Recht den Titel «*Stimmungen um Rembrandt*» (Rembrandt-Verlag, Berlin). Mehr sind diese dichterischen Skizzen über Bilder und Ereignisse um den Namen Rembrandt auch nicht; Roßmanns Talent ist gleichfalls echt, wenn auch hier noch in den Anfängen. Ebenso stehen *Meta Baetkes* Studien zu Rembrandt, in denen auch Arbeiten von van Gogh, Dürer, Tizian, Leibl, Segantini, Michelangelo behandelt werden, unter dem Titel «*Sonnenblumen*» (Stettin, Generalanzeiger-Bücherei) da als gut empfundene Feuilletons von reinem, religiös gestimmten Kunstgefühl. Und der Band «*Rembrandt*» der «Handzeichnungen großer Meister», die *Heinrich Leporini* in Manz-Verlag, Wien herausgibt, ist gutes reproduziertes Material zur Kenntnis des Zeichners Rembrandt auf 24 Blättern und mit einer zuverlässsigen Einleitung.

Ihnen dient auch die «*Hausgalerie berühmter Gemälde*», die *Jarno Jessen* mit kunsthistorischen Erläuterungen bei der Verlagsanstalt Hermann Klemm, Berlin-Grunewald herausgegeben hat. Der erste Band bringt die Renaissance: in annehmbaren, wenn auch für den Kenner bisweilen schmerzlichen Farbdrucken werden in großem Format Bilder von Fra Angelico, Filippo Lippi, Botticelli, Andrea del Verrochio, Domenico Veneziano, Antonello da Messina, Andrea Mantegna, Giovanni Bellini, Lorenzo Lotto, Giorgione, Seb. del Piombo, Conegliano, Melozza da Forli, Ghirlandajo, Leonardo da Vinci, Sarto, Correggio, Raffael, Giulio Romano, Tizian, Moretto, Moroni, Veronese, Palma, Tintoretto, Michelangelo, Eyck, Roger van der Weyden, Hugo van der Goes, Massys, Lucas von Leyden, Mabuse, Scorel, Bosch, Patinir, Mor, Brueghel, Lochner, Dürer, Cranach, Holbein, Grünewald, Baldung, Altdorfer, Burgkmair, Perez, Kulmbach geboten und erläutert. Wir würden Wahl und Darbietung in mancher Hinsicht anders treffen, aber für Familienzwecke ist der stattliche Band eine brauchbare Vermittlung.

So wie etwa die schon genannten «Handzeichnungen großer Meister» des Manz-Verlages in Wien *Chodowiecki* glauben mit acht Tafeln (!) und einigen Worten Paul Abramowskis vermitteln zu können: ein wenig mehr verlangen wir nun doch schon.

Wie ganz anders breiten da die Meister der Graphik des Verlages Klinkhardt & Biermann in Leipzig Wesen und Können der Meister vor uns aus. Im Band XIV behandelt *E. F. Bange* den Holzschneider *Peter Flötner*, der die deutsche Renais-

sance als Bildschnitzer, Holzschneider und Architekt im 16. Jahrhundert mitbestimmt hat. Auf 55 Tafeln wird mit 85 Abbildungen in Lichtdruck Flötners Holzschnittwerk zum ersten Male im Zusammenhang wiedergegeben, und zwar nach der kritischen Sichtung Banges. Hier ist die Diskussionsbasis über das Flötnersche Ornament endlich geschaffen worden. Der Text behandelt Flötners Leben, seinen Weg als Holzschneider, sein Werk, gibt einen Katalog und eine vergleichende Tabelle. Die deutsche Renaissancekunst erhielt hier einen wertvollen Beitrag.

DEUTSCHE LITERATURGESCHICHTE

Die Kunst jeder Epoche ist der bleibende Repräsentant der jeweiligen Gesamtkultur eines Volkes. Darum hat die Darstellung der Geschichte eines Kunstzweiges stets einen mehr als nur ästhetischen oder fachlichen Wert: das Volk selbst wird hier dargestellt. *Anselm Salzer,* dessen «*illustrierte Geschichte der Deutschen Literatur* von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart» erstmalig 1912 erschien und nun mit dem ersten, von den Anfängen bis zum Dreißigjährigen Kriege reichenden Buche in zweiter Auflage neu bearbeitet, erweitert und bereichert wieder hervortritt (Josef Habbel, Regensburg), ging mit großem Glück von diesen Grundanschauungen aus. Man kann über diesen ersten Band um so mehr mit voller Befriedigung sprechen, als die katholische Weltanschauung des Verfassers hier noch nicht in einen Gegensatz zu den geistigseelischen Entwicklungen der Zeit tritt, wenn wir Norddeutschen und vom evangelischen Bekenntnis herkommenden Leser auch in der Epoche des deutschen Humanismus, Luthers und seines Wirkens manches anders sehen. Salzer geht aber von jener Universalität, von jenem Liberalismus aus, der von jeher die großen Männer der katholischen Kirche ausgezeichnet hat, so daß eine Auseinandersetzung mit seinen Auffassungen, die stets gediegen basiert sind, immer fruchtbar ist und sich auf höchstem Niveau bewegt. Das Verdienst Salzers beruht zuerst in der glänzend gelungenen Wiedergabe des Zusammenhanges von Gesamtkultur und Literatur, ferner in der Berücksichtigung der für den Zeitraum des ersten Bandes besonders wichtigen lateinischen Literatur und zwar mit einer Sorgfalt, die auch den heute nicht mehr lebendigen Zeitepochen im Gegensatz zu andern Literaturgeschichten gewidmet wird. Dazu verzichtet Salzer erfreulicherweise keineswegs auf die Inhaltsangaben unbekannter Werke: er wahrt dadurch die Objektivität seiner Vermittlung. Auch daß er spezifisch katholischen Dichtern sowie den ihm heimatlich verbundenen Oesterreichern öfter breiteren Raum zuteilt, kann nur als Vorzug und willkommene Ergänzung begrüßt werden. Dazu schreibt Salzer einen so klaren, anschauungskräftigen Erzählerstil, daß es ein Genuß ist, sich in seinen Text, der durch die Literatur die Zeitkultur der Deutschen vermittelt, zu vertiefen. Stets hat man Vertrauen zu diesem Autor und seinem Werke, überall wird man belehrt, angeregt, bereichert, diese Literaturgeschichte überragt im vorliegenden ersten Bande alle landläufigen Literaturgeschich-

ten wie Biese, Vogt und Koch, Lindemann usw. beträchtlich und behauptet sich aufs beste neben den spezialwissenschaftlichen Arbeiten. Nimmt man dann noch die überreiche Ausstattung hinzu, so darf man sie ein Standard-Werk und wahrhaft vorbildlich nennen. Denn das Bildmaterial im Text, die 82 Tafeln und Beilagen sind wahrlich keine übliche «Illustration», sondern sind eine einzigartige Wiedergabe der alten Kultur- und Literaturdenkmäler in bisher nie mit solcher Fülle angesammelter Vielfalt.

In denselben Zeitabschnitt greift noch mit hundert Jahren *Wolfgang Stammlers* neues Werk «*Von der Mystik zum Barock*», das in Zeitlers «Epochen der deutschen Literatur» den zweiten Band bildet (J. B. Metzler, Stuttgart) hinein, da es die zwei Jahrhunderte von 1400 bis 1600 umfaßt. Die neue Literaturgeschichte, die im Kulturhistorischen mehr Material, in der geistgeschichtlichen Durchdringung ihr Ziel sieht, schuf dies wissenschaftlich durchgeführte, reich mit Anmerkungen, Zeittafeln, Registern versehene Buch, das nicht illustriert ist. Die Wandlung des Mittelalters zur Neuzeit ist hier recht eigentlich das Thema. Folgerecht schildert der erste Abschnitt den Zustand um 1400 und die beginnende Auflösung aus der Scholastik zur Versinnlichung, zur Mystik, die Überwindung der höfischen Epigonendichtung und den Aufbau bürgerlicher Lebensauffassung sowie deutscher Prosa. Das neue Lebensgefühl erwacht mit Dante, Franziskus usw. sowie dem böhmischen Frühhumanismus andernorts früher als bei uns, bricht dann aber mit Steinhöwel, Eyb mächtig durch zum großen deutschen Humanismus, der nun Geist und Stil formt. Daneben bleibt noch ein Beharren in alter Kunstübung, bis die Lutherzeit die neue Aufwühlung der Geister bringt und nun die neuzeitliche Dichtung mächtig zum Durchbruch kommt. Es ist Wolfgang Stammler prachtvoll gelungen, eine in ihren Denkmälern weiteren Kreisen unbekannte Literatur so mit innerem Leben erfüllt neu zu gestalten, daß man glaubt, die Epoche mitzuerleben. Stets ist die Darstellung, auch wenn sie analytisch vorgehen muß, von der Synthese eines Einheitssehens der Entwicklungen vom Geist-Menschentum ausgestaltet.

Eine Ergänzung ist *Karl Paul Hasses* zweibändige Darstellung «*der deutschen Renaissance*» (E. R. Herzog, Meerane i. Sa.), deren erster Band schon 1920, deren zweiter Band 1925 erschien. Ein Werk, dem dauernde Beachtung zuteil werden sollte. Hasse als Kenner der italienischen Renaissance und durch ein Werk «Von Plotin zu Goethe» bekannt, will «schlicht und anschaulich erzählen.» Und in der Tat: seine Darstellung ist geeignet, vor allem dem Gebildeten überhaupt, der ja mit den geschilderten Zeitläuften und Entwicklungen nur wenig vertraut ist, eine der reichsten deutschen Kulturepochen auf fesselnde Art zu vermitteln. Das Buch sollte wie Burckhardts Geschichte der Renaissance, wenn es auch dessen Bedeutung natürlich nicht hat, verbreitet werden, weil es zum tieferen Verstehen unserer deutschen Kultur und Natur führt. Hasse geht vom Mittelalter aus, widmet den ersten Band dem deutschen Humanismus vor der Reformation und im Dienst der Reformation, der zweite Band

faßt dann die Gärung in einem vorzüglichen Kapitel «Faustisches» zusammen, schildert die Umgestaltung des astronomischen Weltbildes, die Arbeit der Schulmänner, Lateindichter und Geschichtsschreiber des 16. Jahrhunderts sowie die Kunst

Einen interessanten Einfall hat *Heinrich Spiero* durchgeführt. Er hat aus *Heinrich von Treitschkes* «Deutscher Geschichte im Neunzehnten Jahrhundert» die Abschnitte herausgehoben, die in ihrer Aufeinanderfolge eine «*Geschichte der deutschen Literatur von Friedrich d. Gr. bis zur Märzrevolution*» ergeben. (Verlagsanstalt Herm. Klemm, Berlin-Grunewad). Das stattliche Buch erhielt gute Einleitungen, Anmerkungen, Register vom Herausgeber und einige Bildbeigaben. Zu dieser Literaturgeschichte selbst ist zu sagen, was man zu Treitschkes Persönlichkeit immer sagen muß. Ein nationaler, altliberaler Publizist schrieb sie und sah die Literatur ständig im Zusammenhang mit, unter der Vorherrschaft der Politik; er ist der eigentliche Förderer der politisch durchwachsenen Literaturgeschichtsschreibung, einer Art, die m. E. der Kunst an sich mehr geschadet, als genützt hat. So ist denn auch in Treitschkes vieles nicht nur überholt, sondern schief: die Epoche Friedrichs d. Gr. und seine Sünde gegen die deutsche Literatur sehen wir heute, nach Hegemanns Forschungen, anders und wesensechter, wir verstehen Treitschkes Unrecht gegen Jean Paul, E. T. A. Hoffmann, die Droste, Stifter, Heine, Börne usw. nicht mehr; wir lehnen das Tendenziöse von Treitschkes Art ab. Was wir an ihm bewundern und lieben, ist einmal sein Verhältnis zu Goethe, Weimar, zum klassischen Idealismus und Humanismus, sodann seine aufrechte Persönlichkeit, die stets aus vollem Erleben schuf und um des Ganzen und Großen willen kämpfte.

Der Gedanke einer stammhaften und landschaftlichen Literaturgeschichte erhielt seit 1912 durch Joseph Nadler seine großzügige Ausgestaltung. Ihm entspricht auch die breit angelegte «*Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte*», die jetzt nach dem Tode von *J. W. Nagl* und *Jakob Zeidler* von *Eduard Castle* herausgegeben wird und nun mit dem Dritten, die Zeit von 1848 bis 1918 behandelnden Bande ihren Abschluß entgegengeht. (Wien, Verlag Carl Fromme). Die vorliegenden drei Lieferungen zeigen die gleichen Vorzüge, wie die beiden ersten Bände: eine außerordentlich reiche Illustration, sodann, was natürlich wichtiger ist, die Vereinigung der genauesten Spezialkenner der einzelnen Gebiete; alle wichtigen literaturhistorischen Namen haben Abschnitt für Abschnitt übernommen, um mit peinlichster Einzelkenntnis den Stoff in bester Form vorzustellen. Es fehlt dann auch keine Einzelerscheinung; die von so vielen Mitarbeitern innegehaltene Objektivität gibt eine solch imposante Wissensfülle, daß man hier schlechthin alles von der Mundartforschung und Unterrichtspolitik an bis zum Theater und der Germanistik hin, von Kritik bis Volksgesang, Katholizismus bis zur Satire eingehend behandelt findet. Zuerst wird der Neuabsolutismus mit den ersten Verfassungsversuchen zwischen 1848 bis 1866 behandelt: das alte Österreich ersteht bis zu Kürnbergers Werk hin. Dann treten wir in die Zeit Hamerlings und des Wiener

Volksgesangs, der katholischen Literaturbewegung und alpenländischen Heimatbewegung sowie des Volkstheaters ein. Die Reaktionsperiode wird mit 1866 abgeschlossen. Auf Einzelheiten einzugehen ist unmöglich. Man erhält hier aber auf so gut wie alle Fragen, die man über die deutsch-österreichische Literatur zu stellen hat, beste Antwort. Man kann nur wünschen, daß dies große Werk, das zugleich auch die wohl bestmögliche Geschichte des deutsch-österreichischen Geistes in seiner spezifischen Art darstellt, auch im Reich viel gelesen werde.

Für die Gegenwart ist das am umfassendsten unterrichtende Buch immer noch *Albert Soergels* «Schilderung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte» «*Dichtung und Dichter der Zeit* (R. Voigtländer, Leipzig). Nachdem vor zwei Jahren die neue Folge «Im Banne des Expressionismus» freudig begrüßt werden konnte, erhalten wir jetzt die lang erwünschte Neubearbeitung des 1911 erstmalig erschienenen vergriffenen ersten Bandes, der mit dem Naturalismus einsetzt. Die Zeit zwischen 1880 und 1910 oder das Werk der zwischen 1860 und 1880 geborenen Dichter findet hier, wie bekannt, seine ausführliche monographische wie entwicklungsgeschichtliche Behandlung bei reichster Materialkenntnis. Ein dritter, für später vorgesehener Band soll nachbringen, was man in den vorliegenden Bänden vermißt. Die Neuauflage stellt eine völlige Neubearbeitung dar, denn auch die Weiterentwicklung der monographisch behandelten Strömungen und Dichter bis zur Gegenwart, also 15 Jahre über 1910 hinaus wird gegeben, ferner sind viele neue Dichter ausführlich behandelt, außerdem ist das reiche Bildmaterial erneut und abermals erweitert, der Zusammenhang zwischen Literatur und bildender Kunst verdeutlicht.

Schließlich sei noch kurz auf die kleine, berühmte «*Geschichte des deutschen Romans*» der Sammlung Göschen (Walter de Gruyter & Co., Berlin) hingewiesen: *Walther Rehm* hat Mielkes Darstellung bearbeitet und bis zur Gegenwart fortgeführt. Das erste Bändchen führt vom Mittelalter bis zur Ebner-Eschenbach, das zweite Bändchen umfaßt die Zeit seit 1880 bis 1926 mit einer erstaunlichen Belesenheit. Zur Information ist das kleine Werk ausgezeichnet geeignet.

Wer eine tiefschürfende Untersuchung über «*den deutschen Entwicklungsroman bis zu Goethes Wilhelm Meister*» sucht, sei auf *Melitta Gerhards* schöne Arbeit (Max Niemeyer, Halle a. S.) verwiesen. Die Tochter Adele Gerhards geht von inneren, geistigen Gesichtspunkten aus und wertet immer künstlerisch echt. Der Entwicklungsroman im weitesten und doch wesentlichsten Sinne des Wortes wird untersucht: also Wolframs «Parzifal» für das Mittelalter, Grimmelshausens «Simplizissimus» als Abenteuererzählung, Wielands «Agarthon» als psychologische Erzählungsform und Goethes Wilhelm Meister als Anfang des modernen Bildungsromans. In dieser Folge repräsentiert sich die Entwicklung des deutschen Geistes: daraus resultiert die Bedeutung dieser aus der Gundolfschule zu eigener Meisterschaft aufwachsenden Arbeit der ersten reichsdeutschen Privatdozentin für Literaturgeschichte in Kiel.

HANS V. MARÈES



Reiter im Kampf mit dem Löwen



VON DER FREIHEIT DES GEISTES

VON RUDOLF MENSE

ES scheint ein feststehender Satz zu sein, fast eine Selbstverständlichkeit, daß sich die abendländische Menschheit seit den Tagen des Mittelalters in ihrem Wesen gewandelt hat. Die Gebundenheit des mittelalterlichen und die Freiheit des neuzeitlichen Menschen, das sind die großen Gegensätze, welche dem Angesicht zweier Zeitalter die auszeichnende Prägung verliehen haben. Als historische Kategorie des wissenschaftlichen, nicht minder denn als allgemeine Denkform des gebildeten Bewußtseins dient die Polarität dieser Begriffe dazu, durch das Labyrinth der Renaissancen, Reformationen und Revolutionen hindurchzuführen und den tiefen und endgültigen Sinn und die Richtung der Entwicklung des europäischen Geistes zu kennzeichnen.

Solange aber über die Bedeutung und den Wert der Freiheitsidee selbst keine Klarheit besteht, ist sie untauglich, als unanfechtbarer Maßstab für die richtende Beurteilung der Lebensentfaltung verwandt zu werden. Tatsächlich zeigt uns die tägliche Erfahrung, daß die einander feindlichsten Parteien und weltanschaulichen Gruppen sich gemeinsam im Namen der Freiheit erbittert befehden. Die Erlösung zur Freiheit, nach welcher der Sozialist sich mit allen Fasern seines Herzens sehnt, erscheint dem Faschisten als Verstrickung in verderblichste Knechtschaft. Die Beseligung innerster Freiheit, mit welcher der Kirchengläubige sich begnadet glaubt, hält der Freigeistige für entwürdigende Versklavung. Freie Unterordnung unter das in seiner Allgewalt erkannte Naturgesetz dünkt dem Forscher letzte Weisheit, während der mystisch Gesinnte von einem von den Mächten der Natur unabhängigen, vollkommen freien Reiche der Seele träumt.

Zeigt nicht die Form und der Stil des Kampfes, welcher das Abendland der Gegenwart in haßglühende, auf gegenseitige Vernichtung sinnende Lager zerreißt, zeigt nicht die innere Unfreiheit des modernen Parteigängertums mit unüberbietbarer Deutlichkeit, daß das Ziel einer wahrhaften Freiheit des Geistes in weiter Ferne liegt, vielleicht in nicht geringerer Ferne wie in den Zeiten des Mittelalters?

Woran liegt es denn, daß wir die unaufhörlichen Parteikämpfe als unheilvolles Verhängnis besonders Deutschlands empfinden? Liegt in dieser ewigen Zerfleischung eine unaufhebbare, immanente Welttragik beschlossen? Ist der Kampf gegen den Parteikampf ein hoffnungsloses Unterfangen oder gar ein Widerspruch in sich selbst? Muß man ein gutes und wertvolles von einem bösen und verderblichen, ein berechtigtes von einem unberechtigten Kämpfen scharf unterscheiden, oder ist jeder Kampf an sich böse und ein absoluter Pazifismus das einzig mögliche Ideal?

Es gibt keine Frage, deren Lösung lebenswichtiger und entscheidender für die Weltgestaltung der Zukunft wäre. Dieses Problem rührt, wie wir zeigen wollen, an die tiefsten Wurzeln unseres Seins, von seiner Beantwortung hängt die Richtung unseres Denkens und Wollens, Fühlens, Wertens und Handelns ab.

Wir knüpfen an ein konkretes Beispiel aus der deutschen Vergangenheit an, um das Problem in das Licht voller Anschaulichkeit und Greifbarkeit zu stellen.

Als in den schicksalsschwersten Jahrzehnten unserer Geschichte Luther, der reckenhafte, germanische Kämpe, um der Freiheit seines Gewissens willen den Kampf gegen die katholische Weltmacht des Papsttums aufgenommen hatte, stellte sich als wackerer Mitkämpfer im Glaubensstreit der Schweizer Zwingli auf die Seite der Reformation. Aber der im Anfang schlummernde, nach und nach deutlicher hervortretende Gegensatz in der Abendmahlslehre führte bald zu offener Zwietracht zwischen Zürich und Wittenberg. Zwingli beseitigte alle mystischen Elemente und gab dem Abendmahl unter Leugnung der Gegenwart Christi lediglich die Bedeutung eines Gedenkaktes an seine Erlösungstat. Luther, hingerissen von der Überzeugungskraft seines persönlichsten und intimsten Erlebnisses, verteidigt mit Macht die Notwendigkeit des Genusses des unter Brot und Wein wirklich gegenwärtigen Leibes und Blutes des Erlösers zur Vergebung der Sünden und schleudert seinem Mitstreiter gegen die Übermacht des Papsttums unter Hinweis auf die Heilige Schrift die Kränkung ins Gesicht: «Das Wort, das Wort tut's, hörst du, *du Lügengeist,* das Wort tut's.»

Luther steht in der Geschichte da als der Vorkämpfer im Ringen um die Befreiung des Geistes. Keineswegs ist unsere Absicht, zu zeigen, diese

Ansicht wäre falsch. Wir sind hier nicht um Klärung der Fragen der geschichtlichen Entwicklung des menschlichen Geisteslebens bemüht, um darnach unseren persönlichen Standpunkt grundsätzlich zu bestimmen. Gerade umgekehrt soll uns die Geschichte Beispiele zur lebendigen Veranschaulichung von Wesenseinsichten liefern, welche unabhängig sind von aller Geschichte. An der Gestalt eines Reformators aber, der als Verkünder der geistigen Freiheit gilt, wird uns die Problematik unserer Untersuchung in ganz anderem Maße eindringlich, als etwa an der Gestalt eines Papstes, welcher die Inquisition einführte und den Bannstrahl auf die Ketzer schleuderte.

Wir fragen uns: welche eigentümliche seelische Verfassung macht es uns verständlich, daß Luther seinen schweizerischen Bundesgenossen so hart und verletzend angreift? Es ist nicht schwer, in das Innere Luthers hineinzusehen. Denn alle seine Äußerungen in Wort und Tat sind ja unmittelbare Umsetzungen, unverfälschte spontane Offenbarungen seines inneren Erlebens. Es liegt ihm nicht, sich zu verbergen und den Diplomaten zu spielen. Mit männlichster Bekenntniskraft schleudert er seine Gedanken wie Keulen gegen eine Welt von Feinden.

Luther ist felsenfest überzeugt, daß seine Auffassung des Abendmahls die einzig richtige und einzig mögliche ist. Diese Überzeugung entspringt ihm aus der zwingenden Gewißheit seiner persönlichsten Erfahrung. Wer immer diesen seinen Glauben antastet, und sei es auch sein eigener Vater, der muß ihm als Leugner der offenkundigsten Wahrheit, als «Lügengeist» gelten. Denn in den Stunden seiner innersten religiösen Erleuchtung hört er die göttliche Stimme selbst gleichsam in sich sprechen.

Wenn ich so eingestellt bin, dann steht derjenige, der meine Behauptung leugnet, für mich genau so da wie der, welcher mir bestreitet, daß $2 \times 2 = 4$ ist. Nur aus Dummheit oder aus Bosheit kann er das tun. Eine andere Möglichkeit gibt es nicht.

Gibt es wirklich keine andere Möglichkeit? Wenn Luther sich auf seine persönliche Erkenntnis und Erfahrung beruft, warum soll Zwingli nicht mit demselben Recht sich auf seine Erfahrung berufen? Offenbar wäre eine Verschiedenheit oder Gegensätzlichkeit des Standpunktes nur dann unberechtigt, wenn der Gegenstand der beiderseitigen Erkenntnis in jeder

Hinsicht ein und derselbe wäre, wenn es sich um ein objektives und allgemeingültiges Urteil von der Art $2 \times 2 = 4$ handeln würde. Schon eine flüchtige Beschäftigung mit Zwinglis religiösem Entwicklungsgang zeigt aber, daß Luthers und Zwinglis Erlebnisse trotz aller Gemeinsamkeit in der Abwehr der päpstlichen Lehre von grundverschiedenem Charakter sind. Luther hat sich in der Feier des Abendmahls eine geheimnisvolle mystische Welt geöffnet. Zwingli hat solche Schauung nicht erlebt. Christus ist ihm vor allem das ideale Vorbild moralischen Wandels. In Wahrhaftigkeit und Treue gegen sich selbst kann er folgerichtig im Abendmahl nicht mehr sehen als eine Gedenkfeier an Christi Erlösungsopfer.

Die Erlebnisse der beiden Reformatoren und ihre Gegenstände gehören gleichsam verschiedenen Sphären an. Luthers Abendmahlslehre ist der unmittelbare Ausdruck, die theoretische Konsequenz seines religiösen Erlebens. Zwinglis Lehre ist in gleichem Maße Wiedergabe und Folge seines andersgearteten Erlebens. Die charakterische persönliche Färbung und Sondergestaltung menschlicher Erfahrung und Erkenntnis kann aber kein Grund zu Zwiespalt und Kränkung sein. Im Gegenteil ist die Unverwechselbarkeit und Einzigartigkeit eines Erlebnisses ein Beweis für seine Tiefe und Echtheit. Noch mehr! Jedes schöpferische Erleben ist die Verwirklichung eines Wertes, welcher bisher bloß zeitlos möglich war, die Offenbarung eines neuen, bisher verborgenen wesenhaften Seins, eine Bereicherung der Welt. Seine Formung und Ausprägung in Wort und Bild, in Kult und Handlung bedeutet die Aufrichtung einer neuen Säule im Tempel der Kultur, das Aufbrechen einer neuen Blüte im Lande der Seele. Was ist der Genius der Religion, der Kunst, der Dichtung oder Philosophie anders als der Entdecker geistigen Neulandes? Und was schafft stärkere und innigere, seeleneinigende Gemeinschaft als die alle noch nicht welken und in Gewohnheit erstarrten Herzen aufwühlende, lebenverjüngende und weltneugestaltende Tiefenschau begnadeter Geister?

Und doch zeigt uns die Geschichte der Vergangenheit und Gegenwart, daß jede Neuschöpfung das Signal wird zu Haß und Entzweiung, Parteiung und wechselseitiger Vernichtung. Als ob ein böser Geist dem Becher des Lebens heimlich ein Gift beimengte! Warum konnte Luther Zwinglis Lehre nicht als den notwendigen Ausdruck eines so und nicht anders ge-

arteten Erlebens auffassen? Warum mußte ihm der Freund zum Feinde werden? Er war doch nur unter der Voraussetzung berechtigt, ihn einen Lügengeist zu nennen, daß er nicht an die Ehrlichkeit seiner Überzeugung und die Geradheit seines Wollens glaubte. Gerade diese Voraussetzung verstand sich aber bei Luther von selbst. Denn das ist das Typische dieser seelischen Haltung, daß es für den in ihr Befangenen nur eine einzige Welt der Wahrheit, Wirklichkeit und Werthaftigkeit gibt. Und diese Welt ist eben die eigene Erlebniswelt. Hier gibt es kein Sowohl-als-auch, nur ein Entweder-oder. Entweder hast du Recht, und dann bin ich im Unrecht und muß mich dir fügen, oder ich habe Recht, und du mußt dich mir fügen.

Die Grundform mittelalterlicher Denkweise ist der Glaube an die selbstverständliche Absolutheit des überlieferten geistigen Weltbildes. Wie der natürliche kosmische Raum vollkommen übersehbar eingeteilt und ausgefüllt ist, so ist der Raum der Geisteswelt völlig geschlossen und durch die christliche Lehre gleichsam restlos in Besitz genommen. Eine häretische Lehre wird als ein Attentat auf die geistige Wohnung der Menschheit, als ein verruchter Versuch der Zersprengung der übernatürlichen Heimat der Seele empfunden. Außerhalb der einzigen wirklichen Wirklichkeit kann es eben nur Unwirklichkeit oder Chaos und Nichts geben, außerhalb der einzigen Wahrheit nur Unwahrheit, Irrtum und Lüge, außerhalb des einzig Wertvollen und Guten nur Unwert, Böses und Teuflisches.

Trotz aller inhaltlichen Gegensätzlichkeit und Todfeindschaft gegen das papistische Christentum war die Denkweise der Reformatoren ihrer Form nach durchaus absolutistisch. Von dieser Seelenhaltung war ihre Theorie und Praxis in gleichem Maße getragen. Calvin ließ in den Jahren 1544 bis 1546 58 Personen wegen religiöser Verbrechen hinrichten. Der Spanier Servede wurde 1553 wegen heterodoxer Ansichten über die Trinität vom Leben zum Tode gebracht.

Es gibt keine entscheidendere Wandlung im Leben des Einzelnen und der Gemeinschaften als das Aufblitzen der Erkenntnis von der Unendlichkeit der geistigen Horizonte. Die Einsicht, daß es nicht nur dieses eine, dieses unser Weltsystem, sondern viele, unendlich viele Weltsysteme gibt, bedeutete eine Weltwende. Aber der Wegfall der Abblendung der geistigen Horizonte bedeutet eine Umwälzung im Reiche der Seelen, der gegenüber

alle politischen, sozialen und naturwissenschaftlich-technischen Revolutionen sich wie ein Hausbrand zu einem Weltbrand verhalten. Wir müssen sagen, würde bedeuten; denn diese Weltstunde ist noch nicht gekommen! Am Anfang einer solchen Entwicklung, welche anzubahnen schicksalhafte Berufung ist eines durch das Martyrium des Welt- und Nachweltkrieges geläuterten Deutschland, steht ein Volk und endlich eine Menschheit, geeint in der Erkenntnis: es darf in der ganzen Welt, in jeder Familie, in jeder Gemeinde, in jedem Staat nur zwei Parteien geben, die Partei derer, die guten Willens sind und die Partei derer, die bösen Willens sind. Und es darf nur eine Front geben: auf der einen Seite die Ichsüchtigen, auf der anderen die Wertsüchtigen. Und es darf nur eine Fahne, nur einen Haß, nur eine Liebe, nur einen Kampf geben: die Fahne des freien Geistes, des wertsuchenden Menschen, den Haß der sich für eine gute Sache Begeisternden gegen den unter allen Flaggen in Wahrheit nur für sein Ich sich Interessierenden, die Liebe der unter den verschiedensten Flaggen durch die Hingabe ihres Ich an die Sache im tiefsten Seelengrunde Geeinten und Einigen, den Kampf der Ichfreien und Sachgebundenen aller Lager und aller Länder gegen die Icherfüllten und Sachleeren aller Klassen und aller Völker.

Machen wir uns ein Bild von dem Ausmaß der Wirkungen, welche ein Austragen und Gestaltwerden der noch im Schoße unserer Seele keimenden Idee des freien Geistes haben würde! Wenden wir unseren Blick rückwärts! Denken wir uns die Kräfte, welche Deutschland im Dreißigjährigen Kriege bis an den Rand des Abgrundes der Selbstvernichtung führten, so verteilt, daß die aufbauenden und sachdienenden sittlichen Energien gegen die zerstörerischen und ichsüchtigen Energien ins Feld geführt wurden, welch gewaltigen Sprung nach vorwärts hätte die deutsche Entwicklung getan! Aber im Banne ihrer Gleichsetzung der eigenen Weltanschauung mit ausschließlicher Werthaftigkeit bekriegten sich sachtreue und opferwillige Protestanten und Katholiken als Todfeinde mit dem Ergebnis, daß dieselben Kräfte, die auf einer Front zum Aufbau zusammengeballt eine beispiellose Blüte des gemeinsamen Vaterlandes heraufgeführt hätten, es zur Einöde machten und in eine Stätte des Grauens verwandelten. Die Nutznießer der Zwangsgemeinschaft von Eigenüberzeugung und Werteinzigkeit sind

die scheelen Nachbarn, die ichsüchtigen Neider, die Erfolghungrigen und Intriganten, die sich unter der Flagge wohl sein lassen, welche ihnen die größten persönlichen Vorteile verheißt.

Wer kann zweifeln, daß der Weltkrieg einen anderen Ausgang genommen hätte, wenn es gelungen wäre, die Kräfte, welche sich innerhalb Deutschlands durch Gegeneinanderwirken aufhoben, in einem unserem Ziel der Geistesfreiheit auch nur annähernden Maße nach einer Richtung hin zusammenzufassen?

Wie ist es aber möglich, die Idee der Freiheit des Geistes in der Zukunft der Verwirklichung näher zu bringen? Wie soll sich die reinliche Scheidung der Geister vollziehen? Ist nicht der ewige Kampf der Väter und Söhne, der Nationen und Staaten, der Konfessionen, Parteien und Klassen der stärkste Anreiz des Fortschrittes, das Stimulans aller Entwicklung? Führt die grundsätzliche Gleichberechtigung aller Standpunkte nicht mit Notwendigkeit zur Erschlaffung der Geister, zum Erlahmen der seelischen Spannkräfte?

Die Erkenntnis, daß es der Möglichkeit nach eine unbegrenzte Fülle verschiedenartigster Wertgestaltungen in Kultur und Leben gibt, daß die historische Welt nur einen kleinen Ausschnitt aus der Unendlichkeit des idealen Kosmos darstellt, ist Voraussetzung und erster Schritt auf dem Wege zu einer Neuorientierung sinnhaften menschlichen Geschehens und gibt das theoretische Gerüst eines Neubaues unseres moralischen und schöpferischen Lebens. Im Lichte dieses Gedankens erscheint die Weltgeschichte als dynamischer Prozeß der Verwirklichung zeitloser Werte. Die Bedeutung der Völkerentwicklung entschleiert sich als Offenbarung idealer Wesenheiten, als Sichtbarwerdung von Sinngefügen. In der schier unübersehbar reichen Fülle blühender Wertgebilde der Welt leuchtet jede Volkspersönlichkeit mit ihrer Sondergestalt, jeder Kulturstil mit seiner unverwechselbaren Eigenart, jede Weltanschauung mit ihrer einzigartigen sinnbildhaften Formung des Weltgeheimnisses, wie eine farbenbunte Blüte im unendlichen Garten des Göttlichen.

Aus solcher innerer Umstellung wächst eine neue Beziehung des Menschen zum Menschen. Die Parteibinde fällt von den Augen, und der Heilungsprozeß der partiell erblindeten Seele kann beginnen. Es findet gleich-

sam eine neue Ausrichtung und Umgruppierung der inneren Energien statt. Die letzten Antriebskräfte jedes Tuns, Liebe und Haß, erhalten einen anderen Gegenstand und entfalten sich in einer anderen Richtung. Das Herz wird weit und weltoffen. Das Gefühl stellt sich nicht mehr mit mechanischer Präzision auf das Signal «Parteigenosse» instinktiv auf einen Freund, auf das Signal «Fremdparteiler» auf einen Feind ein. Die vom Gefühl geleitete Handlung nimmt infolge davon eine dem objektiven Wert oder Unwert des Gegenspielers oder Mitspielers entsprechende charakteristische Färbung an. Denn unter allen Flaggen und Farben unterscheidet die Seele mit feiner Witterung den Menschen, dem Sympathie gilt, und den Unmenschen, dem allein der Haß gilt. Der Kampf der Parteien wird entgiftet, da die Angehörigen aller Parteien sich wieder durch das wechselseitige Vertrauen auf den trotz aller grundsätzlichen Gegensätze gemeinsamen Aufbauwillen als Glieder einer Gemeinschaft erleben. Blinde Abneigung und blinder Haß, die sich nur an der Parteietikette, nicht an der Qualität des Menschen entzünden, sind aber die bequemsten Deckmäntel für Egoismus und Unfähigkeit. Mit der wachsenden Hellsichtigkeit des freien Geistes wird der Weg geebnet zur fortschreitenden Säuberung der Parteien von unreinen Elementen, welche die Saat des Mißtrauens immer wieder ausstreuen und die allmähliche Herausbildung rein auf die Sache und den Wert gerichteter Gruppeneinheiten vereiteln.

Nur freie Geister vermögen einen echten, ehrlichen und fruchtbaren Kampf zu kämpfen. Für den Gesinnungslosen ist der Gedanke, die Weltanschauung nur der Vorwand, hinter welchem er seine Vorteilsucht versteckt. Die Sachen selbst, die Werte, deren Echtheit oder Höhersein sich schicksalhaft nur im Wettstreit bewähren und in Tat und Leistung offenbaren können, kommen im Streit derer, welche den Gewinn für ihr Ich suchen und derer, die vom leeren Schlagwort fanatisiert werden, gar nicht ins Gefecht. Unter der Maske der geistigen Parteiuniform geraten da die gegensätzlichen und doch im Grunde identisch wertlosen Egoismen der kleinen und boshaften Seelchen aneinander. Von dieser Verunreinigung durch die unfreien Geister rührt all der Unrat her, welcher mit seinem Gestank die ehrwürdige Walstatt der historischen Kämpfe der Menschheit in Stätten des Grauens und des Ekels verwandelt. Diese Unfreiheit der Geister

verschiebt immer wieder die gerade Trennungslinie zwischen Mensch und Unmensch, wirft Gesinnungstreue und Gesinnungslose wahllos durcheinander und verkehrt das Gottesgericht des geistigen Wettkampfes in ein sinnloses Gemetzel. Dank dieser geistigen Unfreiheit können abgelebte und morsche Weltanschauungen und Gruppeneinheiten jeder Art wie galvanisierte Dinosaurier mit ihrer gigantischen Scheinlebendigkeit die Völker in ihrem Banne halten. Kein Titan des Geistes wird die Menschheit aus ihrer Dumpfheit reißen und zum Lichte emporführen, solange die von Kindheit an durch die Scheuklappen der Partei vom Anblick der Größe des geistigen Kosmos entwöhnten Augen sich geblendet beim Öffnen des unendlichen Horizontes der Werte schließen und die Arme sich angstvoll an die Krücken des Parteigötzentums klammern.

Heute kann das, was tot ist, nicht sterben, das, was lebendig ist, nicht leben. Laßt den Sturm des freien, geistigen Wettkampfes brausen, und wir werden das Morsche stürzen und das Kraftvolle sich emporrecken sehen. Die Bedingungen des sozialen Lebens, die Spielregeln der Gesellschaft bilden sich heute in der Richtung aus, daß der Tüchtige und Leistungsfähige unter ungünstigen Voraussetzungen in die Kampfbahn eintritt, mit der toten Last seiner Sachkenntnis und seiner Wertgewichtigkeit bepackt, während der Ichgierige und Sachleere mit wohligen Nüstern die wahlverwandte Luft der Beziehungen und Schiebungen einsaugt. Er fühlt sich seiner Natur nach in der Atmosphäre heimisch, wo die Parteimitgliedskarte und geistige Gebundenheit jeder Art eine Chance geben, der gegenüber Sachkenntnis und Fähigkeit hoffnungslos ins Hintertreffen geraten. Daher kann es nicht wundernehmen, wenn die Masse des Volkes von dem Glauben an Ideen, Gedanken, Werte, ihre zielgebende, kraftleitende Bedeutung, an die Persönlichkeit, welche sich in froher Hingabe an sie selbst findet und frei entfaltet, mehr und mehr abfällt. Es ist eine notwendige Folge der Unfreiheit des geistigen Lebens, daß der blinde Glaube an den nackten Erfolg, die ungeistige Gewalt, die unpersönliche Mache, den brutalen Egoismus, die Diktatur des Dollars, an das Götzen- und Verführertum wachsen und gedeihen.

Und doch gibt es heute in Deutschland ein schlafendes Heer — nicht das Heer, von welchem unsere hysterischen Nachbarn im Westen träumen

— ein schlafendes Heer der freien Geister. Dieses Heer zu wecken, diese latenten Kraftströme zu entbinden und einzuschalten in das Energienspiel des sozialen Organismus, das ist die Aufgabe, von deren Lösung die Wiedergeburt Deutschlands abhängt. Es lebt und schafft eine stille Gemeinde von Menschen, die bereit sind, ihre ungenutzten Kräfte in den Dienst des Gemeinwohls zu stellen, ohne darauf zu rechnen, ihr Einkommen und ihren Anteil an Luxusaufwand (in Form von Auto, herrschaftlicher Wohnung usw., überhaupt eines gesellschaftlich hohen Lebensstandards) ihrer erhöhten sozialen Stellung entsprechend stufenweise zu steigern. Dieser Typus Mensch faßt seine Arbeitskraft nicht als einen Geschäftsanteil auf, welcher sich nach seiner Leistung verzinsen muß. Daß dieser charakterologische Typus für eine Art naiver Toren gehalten wird, ist ein Zeichen für die törichte Naivität einer das Gesicht unseres Zeitalters bestimmenden soziologischen Schicht. Daß es eine Tiefendimension individueller Beglückung gibt, ist dieser betriebsamen Rasse fremd, daß das hohe Glück der Verantwortlichkeit, der entfesselten Hingabe der ganzen Persönlichkeit an ideale Ziele — jenseits der Bilanz der sog. Vergnügungen und Lüste einerseits und der dafür aufgewendeten Arbeit andererseits! — rein aus der freisachlichen Tätigkeit selbst entspringt, dünkt ihr eine Fabel zu sein, gut für Wahlreden oder zur Verschleierung geschäftlicher Manöver oder sonst eine raffinierte Art des Profitmachens.

Die Psychologie des freien Geistes, des aufbauenden, wertbezogenen Menschen ist noch nicht geschrieben worden. (Vergl. die Anfänge in der Arbeit von Pfänder über Gesinnung u. a. in den Jahrbüchern für Philosophie usw.) Dem öffentlichen Bewußtsein ist es bisher verborgen geblieben, welcher Schatz von produktiven Kräften im Schoße des Volkstums ungehoben ruht. Die tiefer schürfende phänomenologisch orientierte Soziologie beginnt zu ahnen, daß es eine typologisch nach Wesensmerkmalen umgrenzbare, geistige Rasse gibt, die nicht nach relativ äußeren Merkmalen wie Schädelform, Augen- und Haarfarbe oder Blutmischung, sondern nach der inneren Struktur der Psyche bestimmt werden und als die geborene und zur kulturellen Leitung der Völker berufene Führerklasse angesprochen werden muß. Eine schärfere Erkenntnis und Herausarbeitung dieser Menschenform, die gleichsam unter dem Schutt moderner Zivilisation ausge-

graben werden muß, ist unmöglich ohne eine philosophische Symbolik, Mimik und Charakterologie (vergl. die Anfänge bei Klages), auf welcher sich die praktische und intuitive Menschenkunde aufbauen muß, die unmittelbare Erfühlung des geistigen Menschenkernes, wie er sich in der Ausdrucksgestalt, in Blick und Miene, Wortklang und Sprachrhythmus, Geste und Haltung, Schritt und Gebärde offenbart.

Von dem Grade der Wirksamkeit dieses Menschentypus hängt die Höhen- und Tiefenlage des sozialen Lebens, Aufstieg und Verfall der Kultur ab. Noch ist der Glaube an diese unsichtbare Weltgemeinschaft der freien Geister nicht erloschen. Ihr gelten die erschütternden Hilferufe der geistigen Minderheiten aller Nationen, der Deutschen wie der Inder, Chinesen, Syrier, Marokkaner und Amerikaner, welche sich verzweifelt gegen den übermächtigen Anmarsch des modernen, imperialistisch-merkantilen Barbarentums zur Wehr setzen. (Vergl. den Appell der amerikanischen Intellektuellen an die abendländischen Kulturträger in «Dollardiplomatie». Eine Studie über amerikanischen Imperialismus von Scott Nearing und Joseph Freeman, Berlin. 1927. Desgleichen Adolf Halfeld, «Amerika und der Amerikanismus», Jena, Diederichs, 1927; ferner Abd el Krim, «Memoiren», Romain Rolland, «Ghandi»; Tang Leang-Li, «China in Aufruhr».)

Die Übernationale der freien Geister wurzelt in der bodenständigen nationalen Kultur. Deutschland, heteronomen Mächten seit Jahrhunderten in Politik und Kultur tragisch verfallen, ist zugleich Mutterland der Idee des autonomen Geistes. Aus der Vermählung von Heimatliebe und Fernensehnsucht, von erdhaftem Verwachsensein mit der Scholle und Weltoffenheit entsprang die Synthese von Nation und Menschheit, Einheit und Vielgestaltigkeit, Freiheit und verantwortlicher Gebundenheit. Die Berufung zur Führerschaft im Kampfe der europäischen kulturellen Minderheiten ist Wirklichkeit geworden. Würden Parteisucht und Irrglaube an die Allmacht des Systems in Deutschland nach und nach ausgerottet werden, dann würde die Erkenntnis mächtig werden, daß das System ein Gemächte des Menschen, nicht aber der Mensch ein Gemächte des Systems ist, daß das minderwertige System in der Hand eines tüchtigen Menschen leistungsfähiger ist als das beste System in der Hand eines unfähigen Menschen. Durch eine sozialpolitische Aktivierung des freien Geistes werden die zer-

spaltenen deutschen Kräfte sich zusammenballen, wird Deutschland die geistige Vormacht werden in dem sich anbahnenden Weltkampf des Imperialismus des Dollars und des Imperialismus des freien Geistes. Dort sind die dunklen Urkräfte der Machtgier, Ichsucht, der seelenlosen Betriebsamkeit, des ungeistigen Geschäftssinnes am Werke, das Antlitz der Erde zu verunstalten. Hier walten die ewigen Mächte des Geistes, der sich in der freien Hingabe an erschaute Werte entfesselt und entfaltet, im Stoffe formend und neuformend, gestaltend und umgestaltend,im freilebendigen Spiel des zeugerischen Lebens sich seiner selbst bewußt werdend, im schöpferischfreien Wettbewerb vielfältiger Gebilde sich anspornend und befruchtend zu immer höherer Entwicklung des Zeitlosen im Geschichtlichen, immer reiferer Spiegelung des Unvergänglichen im Vergänglichen, immer reinerer Offenbarung des Göttlichen im Irdischen.

* * *

IM SEELE-LICHT

FRÜHE GESÄNGE VON ALFRED MOMBERT

I

Die Menschen sagen, ich sei todkrank.
Die lieben Menschen,
sie bringen mir Zuckerwerk,
Südfrüchte und Kuchen,
sie pflegen mich, haben mich lieb,
die lieben Menschen,
sie drehen sich um. Sie weinen.

Doch glaub' ich's nicht.
Ich bin so frei, ich bin so leicht.
Ich bin nicht krank.
Ich habe nur ein tief Gefühl.
Ganz tief.

Wie wenn ich auf einem schwarzen rauhen Hügel säße
mit geschlossenen Augen,
über mir fühlend
ganz ganz nahe
einen großen stillen weißen Mond.

Geschrieben 1894

II

Schallt. Sturmglocke schallt. Schallt.
Salziger Wind näßt mir die Wangen.
Über hohle Bohlen, man trägt mich, auf einer Bahre.
Aufs Schiff . . .

Das Weib ruht neben mir; das hangende Haupt.
Dunkel.
Sein rauh Haar furcht mein Antlitz . . .
Wir sind überragend groß, schwer: namenlos dunkel.
Atemlos steinern starrt das Volk zuboden.
Wer uns schaut, zerfließt in Traum . . .

Himmelaufbäumende Menschenleiber
aufgesprungen in rasender Feuerliebe überm Lager,
zurückweicht der Sonneball vor stürmenden Herzen,
Licht umklingt nackte Glieder . . .

Düster! Düster!
Schallt.
Schicksalgroß namenlos dunkel durch feuchte Nebel trägt
man uns aufs Schiff.
Das Meer grüßt träumerisch im Sturm.

1895

III

O du kamst an
auf goldenem Gespann!
Und brachtest mir den ganzen Trank der Erde.
Deine geschmückten Rosse dampfen,
ich gehe zu, und löse die Geschirre,
und reibe sie mit Stroh.
Derweilen sitzest du auf Erde,
dein Haupt lehnt zurück an die Säule meiner Halle,
Fackeln beleuchten dich,
auf deinem Schoß ruht die trankgefüllte Schale.
Du betrachtest mich.
Du siehst mich deinen Tieren freundlich sein,
und sprichst im Traum;
wie ein Kind der Erde.
Von einer Sonne, die ich dir geben werde
noch in dieser Nacht.

*

Wir stehn uns schlank nackt aufrecht gegenüber.
Unsre Häupter strahlen.
Ringsum haben sich tiefe Teiche gebildet.
Es regnet in die Teiche.
Zwischen unsern Leibern schwebt eine Sonne.

Ich ruhe geblendet. Du ruhst geblendet.
Es naht der lange Kuß, der Alles endet.

*

Wer reicht mir die dunkle Blüte
unter dem glänzenden Wasserfall?

*

Ich stehe schlafend unter dem donnernden Wasserfall.
Über dem Fels glänzt der Mond.

1897

IV

Wer hat mich so ganz verschleiert?
Vor dem Spiegel leb' ich alle Nächte
und enthüllte meines Leibes weiße Prächte.
Und ist ein Schleier gefallen:
Schritte klingen durch die hohen Hallen.
Ich werde gefeiert;
von einem ernsten Jüngling,
der ruhestark an der Mauer lehnt;
keinen kleinsten Schritt
näher tritt.
Und ich verstehe, und mich schauert.
Und ich werde betrauert.
Ich sinke über ein Lager um.

Ich bin gefallen
in den Donnerhallen.
Es schwebt der Mond über meinem Busen,
daß ich ihn mit Fingerspitzen
rühren kann.

Mein Haupt entsinkt mir,
tief in Abgrund.
Ruht auf einer Felssäule,
auf einem runden Plätzchen grünes Moos.

Mein Haar entfließt mir,
fließt auf und hin,
umfließt die ganze Welt.

Felsen. Flammen. Meere unter Schiffen.
Meine alte Mutter.
Ein Wasserfall.
Ein roter Vogel.
Die Sonne.
Ein sonnerotbeleuchtet Schneefeld.

1896

V

O Sonnemittag, da ich im heißen Seegewässer ruhe;
ein Leib, gepreßt in schlüpferigen Pflanzengrund.
O so mich hebend, sehnend, sinkend,
fühl' ich's im tiefen Innern,
strahlend ein weißes Licht,
das im Hirn in viele Gedanken sich zerbricht:
Es wandelt. Wandert! Und geht stumm hinüber.

*

Ich ruhe unter einem nahen Himmel.
Wo die Sterne sich versammeln.
Sterne glänzen
dicht an meine dunklen Grenzen.
Der letzte kleinste Stern
rührt knisternd ans Herz.

*

Eine wilde Sonne erglüht in meinem Schoß.
Es sinkt mir Haupt und Fuß in Fels-Nacht-Gründe.
Da wölb' ich mich, dich! tragend hoch in die tiefsten Himmel.
Frei gebaut auf die zwei Pfeiler der Welt.
Eine selige Wonnebrücke über Land und Meer.

*

O Sonnemittag, da ich im heiligen Seegewässer ruhe.
Aus fernster Zukunft tönt die goldne Harfe mir herüber.
Tritt ein, tritt ein, geöffnet ist das Tor, das Tor. Das Tor.

1896

VI

Wo Alles Freiheit ist, wo Alles endet,
hier laß mich glühend in den Schoß dir sagen,
daß du, du ganz allein, mein Herz vollendet.

Schlafend sitz' ich am wachen Meer.
Der Mond schwebt auf! Sechs Schiffe steuern her.

Sechs Männer tragen mich über Glanzbäche des Gebirgs.
Es leuchtet die rauhe Liebe,
Flügelschläge, in die dunkle Heimat.

Auf rotem Thron
unter Lanzenspitzen ein dunkler Mann.

Im hohen tiefen Raum schwebt eine Flamme.
Fern. Fern. Fern.

*

Eine Sonne träum' ich, die noch in Uranfang.
Einstweilen schlägt ein stolzes Weib die Laute.
Meine Seele rauscht in Glanz und in Gesang.

1896

* * *

ALFRED MOMBERT
EIN ÜBERBLICK ÜBER SEIN SCHAFFEN

VON FRIEDRICH KURT BENNDORF

«Höheres gibt es nichts, als der Gottheit sich mehr als andere Menschen nähern und von hier aus ihre Strahlen unter dem Menschengeschlecht verbreiten.» (Beethoven)

WERKE der Seele nehmen sich Zeit wie zu ihrem Reifen so auch zu ihrer Wirkung. Sie harren derer, die da kommen werden. Das ist ihre Geduld und Gelassenheit.

Unter den Seelenschöpfungen der letzten Jahrzehnte gibt es nicht wenige, die ihrem wahren Eindruck erst entgegensehen. Zu ihnen gehören, allen voraus, die Dichtungen von Alfred Mombert. Abseits stehend und abhold einer rein literarischen Einpassung und Abmessung, haben sie bisher teils Schweigen geerntet teils Ablehnung erfahren, und nur die wenigen, die sich dauernd in sie vertieften, sind der Macht des Ursprünglichen innegeworden, welche sie ausströmen.

Das esoterische und transzendente Wesen dieser Dichtungen stellt die ersten, die etwas Aufklärendes über sie auszusagen versuchen, vor eine heikle Aufgabe, weil die bereiteten Wege, welche vorfindet, wer zum gesicherten Bestand des Schrifttums von neuem das Wort ergreift, hier nicht vorhanden sind. Es ist auch ein Unterschied, ob bloß allgemeine Eindrücke geäußert oder ob Gruben gegraben werden; denn beim Einzelnen und Sachlichen beginnen ja erst die Schwierigkeiten.

Daß sich Momberts Werke nicht in die Gattung «Lyrik» einordnen lassen, ist schon ihren ungewöhnlichen Titeln zu entnehmen. Zwar atmen sie durchaus im lyrischen Element (— wie auch im epischen und dramatischen), aber das Ich, das aus ihnen spricht, ist nicht das nur-menschliche oder private des Lyrikers, sondern das All-Ich (— Alles-ist-Ich): das Ich in seinen Zuständen als Körper-Ich, Geist-Ich, Logos-Ich, Sfaira-Ich, Aeon-Ich. «Ich weiß d i e W e l t. / Nur wer I c h bin: das wußt' ich nie. / Drum

sang ich stets die Welt — und sang nie Mich. / Oh nie — nie sang ich Mich!» — Mombert sucht neue Wege zu bahnen in das Geheimnis des ewigen Ich-Geistes. «Eines hält mich: mein dämonisch Forschen / über meinen Geist und über meinen Sitz.» Diesem «Forschen» ist das zeitlich-persönliche Erleben nur Ausgangspunkt (— nicht auch Endpunkt wie für den Lyriker), und sein dichterisches Ergebnis stellt sich dar als ein umfassender Mythos, in welchem Poesie, Religion, Philosophie und Wissenschaft wieder dieselbe Einheit bilden wie in den Seelenschöpfungen der frühen Menschheit und welcher von Werk zu Werk sein Fundament verbreitert und seine Gestalten vermehrt.

Daß ein Dichter, dessen Vorwurf das Überzeitliche und Unendliche ist, jener Kunst nahe steht, die dieses am unmittelbarsten zu symbolisieren vermag, ist nicht zu verwundern. Noch niemals war Dichtung so sehr «Tongeburt». Daraus erklärt sich auch ihre «Unverständlichkeit». Denn wie die Musik, wendet sie sich eben gar nicht an den «Verstand». Mit ihren scheinbar willkürlichen, nur logisch w i r k e n d e n Verknüpfungen der Sinneserscheinungen will sie, wie die Musik, Spannungen des Gemüts, Bewegungen des Geistes und metaphysische Harmonien hervorbringen. Sie entwickelt Gesichtsvorstellungen nach Analogie von Gehörsvorstellungen — aus dem «Geiste der Freiheit». Sie folgt musikalischen Bildungsgesetzen und schafft «Symphonien», mit thematischer und motivischer «Durchführung», mit Konstrastierung von «Tonarten» und Satzcharakteren. Die einzelnen Gedichte sind Takte oder Taktperioden einer «Partitur». Hervorgehobene und immer wiederkehrende Symbolworte (oder Seele-Worte) umwaltet das Unbestimmte, Schwebende des Musikgeistes. Wenn Mombert das Wort-Tonzeichen «Meer» setzt, so meint er ein Meer, das unendlich größer und tiefer ist als jedes irdische Meer, ein unsichtbares, ein Innen-Meer, den Chaos-Zustand des Welt-Ich. Dieser Geist der Musik in seinen Gedicht-Symphonien verlangt stärkste Beachtung des Dynamischen und Agogischen sowie aller (— wie in Tonstücken subtil eingetragenen) Ausdruckszeichen, besonders auch aller Absätze, aller Kehren im Weg-Aufstieg eines jeden Werks. Weil die Bilder ganz dem Musikalisch-Rhythmischen entsteigen, kommt es viel mehr auf das T e m p o an als auf das Logisch-Begriffliche. Hätte ein Skalde (— wo gibt es heute einen solchen?) zum Beispiel den

ersten Teil der «Schöpfung» zu singen (— denn es handelt sich durchaus um Gesang!), so wären die markierten Abteilungen der Gedichtfolge seine Haltepunkte. Dazu müßte dieser Skalde die rhythmischen und klanglichen Werte des einzelnen Gedichtes völlig beherrschen, um die Sinn-Werte des Ganzen zur Geltung zu bringen, und desgleichen sich bewußt sein, daß er Raum-Gefühle hervorrufen soll; denn das Ich, das Momberts Dichtung umkreist, ist ja der Inbegriff des Raumes.

*

«Vor dir her tanzt der Gedanke.
Hinter dir drein folgt dienend die Materie.»

Das erste Werk «Tag und Nacht» (1894) ist nicht eine vorläufige Sammlung von «Gedichten einer Jugend» (wie der Autor bescheiden untertitelt), sondern die Grundlegung für die Pyramide des Gesamtwerks. Zu den Gedanken, die das frühreife Erstlingsbuch des Zwanzigjährigen aufwirft und schon in eigentümlichster Sprachbildlichkeit darstellt, gehören: die Zwei-Einheit des Bewußtseins über Tage und unter Tage; das Verhältnis von Intellekt und Instinkt; der Zwiespalt von Sein und Schein; die Tragik des Alltags, des Liebeslebens, der Menschen-Einsamkeit; die Überlegenheit religiösen Weltgefühls und heroischer Gesinnung über großstädtischen Zeitgeist und seine Fortschritts-Illusion. Mombert übt hier seine Deutekunst zwar noch an Teil-Erscheinungen des Lebens, jedoch unter der Obhut des großen (— in späteren Werken gestalthaft verwandelten) Zeichens «Tag und Nacht», welches überall auf die Totalität des Lebens hinweist und schon ein Zentrales veranschaulicht: das nie ausdenkbare, nur unter dem Schleier von Mysterien anrührbare Problem «Geist und Materie» (— dem die zentrale Religion entspricht: Licht und Finsternis).

Im zweiten Werk «Der Glühende» (1896) sammelt sich der Dichter ganz auf die Innenwelt, dieser wirklichsten «Heimat» des Menschen. Er wagt es, sich preiszugeben an die Glutstände der Seele-Wunder, bis zu jenem entscheidenden Punkt, wo entweder Zerstörung eintritt oder Neugeburt. Diese «Tat» war notwendige Vorbereitung für das dritte Gedichtwerk «Die Schöpfung» (1897). Hier formt sich kühn die Erfahrung und das Wissen, daß der Mensch neben dem Gott-Schöpfer als Mitschöpfer

steht, daß ein «Übergang» ist vom «Er zum Ich» und daß der Schöpfungsakt ewig ist. Der Dichter unternimmt, «allem Sichtbaren entsagend», eine seelische Welt-Hervorbringung, eine psychische Kosmogonie. «Laßt mich, geschloßne Augen, mich in mir selber rein hervorglühn.» Alle Sinnendinge werden ihm zu Innendingen, mit denen er nach eigenster Logik schaltet, vermöge jener einheitbildenden Kraft, in der «Alles Freiheit ist und Alles endet». Weil aber in dieser Phantasiewelt der Ur-Anfang, das «Ur-Feuer», als unfaßbarer Rest zurückbleibt, schließt die Dichtung mit dem feierlichen Mollklang und verbum ipsissimum: «Gott. — Und die Träume».

Die vierte Gedicht-Symphonie «Der Denker» (1901) ist die «Vollendung» der Schöpfung. Der Gedanke des Urschaffens «schwindet» aus der «Erinnerung» des Menschen. Der Mensch selbst, in dessen vergänglichem Werden das ewig Seiende immer neu zur Erscheinung kommt, ist Gottes «ersehnter Erbe» und sein «Vollender». «Glaube du an mich, / wie ich glaubte an dich, / da ich dich selig zerstörte / und so — tief dir angehörte.» Und Gott selbst nimmt Abschied vom Menschen mit den erhabenen Worten: «Ich lege alle meine Macht und alle meine Reiche in dein Haupt. Sei du Seliger die Musik der Welt».

Drängte sich in dem Werk «Die Schöpfung» das Mysterium des Zeugens und der metaphysischen Weltwerdung in höchster Unmittelbarkeit zum dichterischen Wort, und war «Der Denker» ein Schauspiel der menschlichen Welt-Erkenntnis, so läßt sich das nachfolgende Werk, «Die Blüte des Chaos» (1905) als ein Panorama kosmischer oder gesetzlicher Zustände des Mensch-Inneren auffassen. Es zieht die Konsequenz aus dem Denker-Werk: Die Ich-Welt ist «selig und frei» und nicht verfallen einem Gotte. «Mein Auge haftete an einer Blüte / und schweifte nicht mehr in den fernen Räumen.» Es haftet an allem was «Blüte» ist im menschlichen Sein und Wirken, was hervorkommt aus dem Wurzelgrund des Unterbewußten und sich entfaltet; die Welt selbst, «die uns ins Auge glänzt», «ist die Blüte des entwölkten Chaos». Die Gedichte dieses Werkes tragen einen mehr epischen Charakter; sie breiten sich aus in sagenhaften Vorgängen oder stellen sich dar als Farbenharmonien, Tongemälde, Plastiken, als Traumgesichte, Wachträume, und immer bedeuten sie: formgewordnen Schaffensgeist: «Erschienenes Sinn-Bild».

Eine spezielle Chaos-Blüte, die Sonne, ist Mittelpunkt des kleinen Mythos «Der Sonne-Geist» (1905). In dem kosmischen Akt: Aufgang, Mittagvollendung und Untergang der Sonne spiegelt sich zugleich der Werdegang des Menschengeistes; der Akt ist wiederum «Sinn-Bild» und als solches die Vorstufe zum ersten Teil der gewaltigen Aeon-Trilogie (1907—1911), deren Hauptgestalt im «Sonne-Geist», noch unbenannt, vorschwebt. Aeon ist das «von Anfang, vor der Erde eingesetzte» und unzerstörbar gegenwärtige Ich. Es wird von den schaffenden Kräften im Weltall «gesucht» und wird seiner gewahr nur durch Vereinigung mit der Materie; es offenbart sich als Körper-Ich im Einzelmenschen, in Volk und Menschheit, und es erkennt sich als einen Kosmos, der allzeit am Rande des Chaos haust und von ihm bedroht ist. Es erschafft sich immer von neuem an der Welt, und die Welt erschafft sich an ihm. Das Plastischwerden des Aeon-Ich im Menschen gestaltet das erste Drama des Mythos. Stärkstes Sinnbild ist hier die «Schlacht» (— und «Schwert» und «Trompete»); denn das Selbstbewußtsein, die Seinsgewißheit will erkämpft sein. Das zweite Drama macht in übermenschlichen Gestalten und Vorgängen das Hauptgesetz anschaubar, dem das plastisch gewordene Ich unterworfen ist: das Wechselspiel zwischen kosmischen und chaotischen Zuständen: «Aeon zwischen den Frauen» (— Tiona und Ur-Frühe). Das dritte Drama führt Aeon als kollektives Ich, als Volk-Ich, ins Körperreich ein und wählt Syrakus zu seinem Schauplatz als einen repräsentativen Ort für große geschichtliche Ereignisse der Menschheit. *)

Vergegenwärtigt die Trilogie den ewigen Menschen Aeon als Erlebenden in Raum, Zeit und Geschichte, als kosmischen «Helden», so das darauffolgende Werk als den Helden der Erde auf den Kampf- und «Tanz»-Plätzen «seiner ihm bestimmten Welt», den physischen wie psychischen, realen wie imaginären. «Der Held der Erde» (vollendet 1914, erschienen 1919) kann als eine Zusammenfassung der vorhergehenden, eine die andere krönenden Gestalten verstanden werden: des Tag und Nacht-Suchenden, des Glühenden, des Schöpfers, des Denkers, des Sonne-Geistes,

*) Ausführliches hierüber in dem Buch des Verfassers: Der Aeon-Mythos von Mombert. Dresden 1917, Verlag Giesecke. Ein zweites Buch über denselben Dichter ist Manuskript und sucht einen Verleger.

des Himmlischen Zechers, Aeons des Weltgesuchten und seines «gelichteten Erben» Sfaira. Weit ausgedeutet wird jetzt jener Schlußvers des ersten Aeon-Dramas: «Trügen wir nicht des Helden Bild, / wir zergingen im Grausig-Formlosen». Der Gedanke der Selbstbejahung des Ich durch schöpferisches Tun, des ganz auf sich gestellten Erde-Menschen, der um sein geistiges Schicksal kämpft und mit den Mächten der Natur und den Dämonen seiner Brust (den «Bewohnern der Stunde»), dem nichts bleibt als das «Schwert» und «das nackte Helden-Herz», der «den Trank der seligen Vergänglichkeit trinkt» und der «begonnene Jahrtausende enden und vollenden» muß und sich selbst zum Opfer bringt, gelangt hier in neuen Formen zu Gesang und orphischer Schau. Auch der Dichter ist «Held». Er erobert die Erde, aber ohne zu zerstören; er läßt den «fernseligen Blick fesselfrei um seine Erde tanzen»; er läßt Welten erstehen: «Asia erschien» (— Europa darin einbegriffen als Asiens letzter Ausläufer); früheste Vergangenheit, späteste Zukunft des Menschengeistes werden ihm irdisch offenbar («Die seligen Weltalter»), die Menschheit-Geschichte sieht er als Episode im Aeonischen («Helden-Anfang» — «Helden-Ende»), daneben die Natur ihr Leben für sich lebt und weiterlebt (— dies der Sinn der Fußnote vieler Gedichte).

Den vier Teilen des Werkes ist ein szenischer Nachsatz aus dem Kriegssommer 1916 angehängt. Hier (— wie auch im Vorwort zu dem Buche) überschaut «der Denker auf dem Turm» sub specie aeternitatis das große Völkerringen, die «Waffen-Tänze», die er längst vorausgeahnt (— Trilogie III, 28 und schon «Schöpfung» Nr. 106) und von denen das Werk «Der Held der Erde», obwohl es bereits Anfang 1914 beendet wurde, überall durchklungen ist.

*

Das jüngste Werk Momberts, «Atäïr» (1925), trägt den Namen jenes Doppelgestirns des nördlichen Himmels, das mit einem hellen und einem dunklen Sternkörper kreist und von den Arabern im Sternbild getauft ward «al ta'ir»: der aufschwebende Adler. Auch dieses vom kosmischen Stern überschimmerte und von Frühlingsgeist durchzogene Werk will mehr musikalisch gehört als bloß gelesen sein (— wofür schon die häufigen Refrain-

Verse, Refrain-Strophen und Gedichtgruppen in Variationenform sprechen). Ein Hauptthema (das es in gewaltigem Crescendo entwickelt) ist das Strahlen-sendende Weltall: als wahrhaftes «Traum-Bild der ewigen Jugend» (vgl. S. 146). In die irdischen Schicksale und Welt-Aufschwünge der beiden ersten Teile dringt immer mächtiger ein «fernes Ataïr-Licht». Im dritten beginnt dann des Geist-Menschen «Sfaira» Himmel-Fahrt zum Gestirn. Die dunklen Schicksale des traumhaften irdischen Lebens (I, 1—3) erscheinen dem Dichter im Bilde der «Fahrten mit der Materie» (I, 6), Fahrten durch Länder und Zeiten (I, 4), bei denen er (wie in «Tag und Nacht» und in «Aeon» I) ein «Suchender» ist, bei denen er «altert» ebenso in großen Freuden wie großen Schmerzen (S. 157), doch sich immer wieder selig verjüngt (S. 38—40, 129 f.) unter dem «Über-Licht» der Sterne (S. 169). «Materia» ist ihm eine Gottheit, die den Geist liebt, weil er das Lichte ist, der «Glanz-Held» (I, 4 IV; III, 1); der Menschengeist liebt sie drangvoll wieder, weil sie das Nächtige ist, die Finsternis (III, 12. Vgl. «Aeon» I, 86: «Du liebst mich, oh Dunkle . . .»). Mag sie ihn bedrohen in Gestalt des Erdriesen (I, 5), der Riese muß versinken: der Menschengeist thront als «Sänger» «unbestürmbar in der Klang-Welt» (I, 9). «Mein Gesang bereitet / Gesang geleitet / das Welt-Sckicksal».

Höherer Ordnung als Jahre der Schicksale sind Jahre des sich selbst erlebenden Geistes, Jahre, in denen «Welt-Gott traum-erlischt» (II, 7, S. 120). Das sind die «Ur-Jahre», von denen der zweite Teil des Werkes kündet. Geist-Mächte nahen dem «Helden der Erde» in «feierlicher» Stunde: der «himmlische Zecher», «Urasima» (II, 1). Sie geben ihm sein Glück zu fühlen (vgl. «Die Schöpfung» Nr. 153): — Er, der «Mensch-Schöpfer-Geist», ist der Geliebte Fantasias (II, 2), — ist «Thaumas», der Wunderbare (II, 3). Seine «ewige Gefährtin» ist «die Gefahr» (II, 5). Er schlägt die letzte Schlacht zur «Verklärung der Erde» (II, 10). Aus allem aber, was er je gewesen, entsteigt ihm, dem «Helden der Erde», seine letzte Form: der «himmlische Held» (III, 1, S. 151), die Gestalt «Sfaira» (II, 10. Zu vgl. Aeon III, 114 f.).

Im dritten Teile des Werkes sehen wir Sfaira, «den Ewigen», einziehen «in seine schimmernden Himmel», — «dahinbrausen durch ungeheuere Jahrtausende des Gesanges» (III, 1, S. 158). «Gegenüber dem Ataïr» be-

gegnet er wieder «Priscadea», der frühen Göttin, und erinnert sich mit ihr (— in musikvollster Zwiesprache) seiner «vielen Leben», vielen Lieben (III, 2—4), — begegnet er dem «Hochwaltenden» (III, 7), — wird er in den Himmel-Strom gestürzt von den «Giganten der Inbrunst» (III, 8), bis er zuletzt, gefolgt von Geisterscharen, ganz eingeht in die «Wipfel-Seligkeit» (S. 209). Er erreicht Ataïr. Er ist der «Aufgeloderte». Der «dunkle Gefährte» des Gestirns «erwachte zum Licht» (III, 13). Sie umkreisen einander unter Gesängen. Die Verstirnung des Menschengeistes ist geschehen. Fantasia aber, die «Tänzerin», wird «All-Siegerin»; sie treibt den «Tänzer-Jüngling» Sfaira «in immer gewaltigeres Glanz-Spiel» (III, 15). Auch das Gestirn ist durchlebt. Wie der Stern Erde von Aeon «durchgangen» ward (Trilogie, III, 92), so durchgeht jetzt Sfaira den Stern Atáïr. Er scheidet von ihm und schwingt sich fort — «reine Gestalt», «unnahbare Sage» — entgegen dem «Traum-Bild der ewigen Jugend» (S. 224). Kurz währte sein «Glanz-Spiel»; doch es bleibt unvergeßlich den «sinnenden Himmeln». —

Wenn heute ein Dichter den kosmischen Vorgang der «nova aquilae» deutet, so ist seine Deutung nicht weniger «wahr» als die der Fachwissenschaft. Die Astronomen wissen von einem neuen Stern, der im Jahre 1918 im Sternbild des Adlers erschien, zu erster Größe aufflammte und schnell verschwand. Sie vermuteten einen Zusammenstoß kosmischer Körper, den Eintritt eines dunklen Sterns in kosmische Nebel. Der All-Dichter weiß es anders (— mag auch die «Wissenschaft» von seinem Wissen nie erfahren). Er erkennt den ewigen Menschen-Geist als «Ur-Geist der Welt» (S. 23), — als Spiegel, darin sich Welten beschauen, — als die «Traum-Sonne», die alle Gestirne überstrahlt (III, 13). Er prägte schon früh (— am Ende des Werkes «Der Denker») das denkwürdige Wort: «Wo eine Sonne aufglänzt, da bin ich. / In allem Auf-Glanz bin ich». Und er erlebt in jenem Aufleuchten der «Toten-Sonne» Ataïrs die mythische Vereinigung (die unio mythica) seiner Geistgestalt Sfaira mit dem ewig-verwandten Gestirn.

* * *

ÜBER ALFRED MOMBERT

NOTIZEN VON HANS FRANKE

ALFRED MOMBERT ist Seher und Sänger. Er gestaltete einen Sang, dessen Wirkung in der Zukunft liegt, dessen Verständnis und Erkenntnis im Sinnen der Menschen aufgehen wird wie eine große leuchtende Blüte. Denn er gibt: die Sage der Erde, die Sage des Menschen, die Sage der Welt.

Nicht ist das Bild seines Schauens zu erkennen vollständig im Frühwerk, sondern von Werk zu Werk sank er selber unter in sein Innengesicht, überströmt von der Gewalt seiner Schöpfung, aus der uns entgegentritt A e o n, der Held der Erde und S f a i r a, der Held des Kosmos.

Mit A e o n steht stark, blendend, überwältigend und ergreifend zugleich neben den Heldengestalten aller Kulturen und Mythen, neben den leuchtenden Symbolen von Hellas, Rom, Indien, Germanien oder des Nordens eine neue Gestalt, die darstellt die Summe aller dieser und mehr ist als sie: das Symbol, die Gestaltwerdung des Menschengeistes schlechthin, des ewig-formenden, ewig-drängenden, ewig-kämpfenden Geistes, dessen Taten die Runen sind der Geschichte, dessen Liebesspiele sind die Blumengärten des Daseins in Vergangenheit und Gegenwart, dessen Wunden sind die Erschlaffungen von Völkern — dessen Weg durch die Zeit gewiesen wird von dem Blühen und den Untergängen der Kulturen, Erdteile und Völker.

Denn Mombert entrollt ja nicht die Zustände der Zeit oder Vergangenheit, nicht Glanz und Leiden einer Epoche, eines Standes, nicht ergründet er die schwankenden Triebe der menschlichen Seele, die Kämpfe im Einzel-Ich, sondern er schweift über Zeiten, Epochen, Geburten und Untergänge vieler Völker, streicht mit geweitetem Flügelschlage über sie hinweg und singt in mythischen, visionären Bildern das Lied von der Macht und Erhabenheit des «Ewigen Menschen».

Sein Mund verkündet uns: «Die vielen Leben, die dahingeflutet, die vielen Leiden, die dahingeflutet, sie verschlang alle mein Herz» oder «die Reiche der Erde, die Meere, die Gestirne — die Abend-Sterne, die Morgen-Sterne, Ruhm und Ewigkeit, All-Licht, All-Blumen, aller Tau, die Liebe, der Mond: Fließen vor mir zusammen in ein Auge».

Dieser bestaunte, geliebte, besungene Menschen-Geist, der klar hervortritt aus dem Dichtwerk «Die Schöpfung», der betrachtet und denkerisch begriffen wird im «Denker», der hell und strahlend einherklirrt im «Helden der Erde» und als Aeon in der Dramen-Trilogie agiert in Handlungen auf einer großen kosmisch-mythischen Bühne:

Dieser heldische Geist, — aufgebrochen aus dem der Schöpfung und bestimmt, heimzukehren in ihn — ist ausgesetzt den großen Polen des Seins: Chaos und Kosmos, Materia und Phantasia, Tilotama und Urfrühe, also dem Licht und der Finsternis, dem Wissen und dem Ahnen, dem Hier und dem Drüben. Er schwankt zwischen ihnen; er fühlt sich oft umfangen von den Schmeichelarmen des Ungestalteten, es will ihn hinunterziehen, dorthin, woher er kam, in «die Schlacht der Stürme»; aber der drängende und göttliche Impuls seines Geistes trägt ihn zu Klarheit und gestaltendem, vor allem aber zu handelndem Willen. Das Überwindertum des Göttlichen wirkt in ihm!

*

Mombert kennt kein begriffliches, nur ein bildhaftes Denken. Man stellt sich ihn vor wie einen Sänger über Raum und Zeit, in Wolken gelagert, dessen unaufhörliche Schau Wort wird, um uns die Größe unseres Daseins zu künden. Er, der Sänger, wie der Held, dessen Taten er begleitet, sind «Gäste aus den Welten», sie nennen sich Flammen-Freier, ihnen sprühen die Funkenbahnen der Gestirne, sie kennen das Schwebe-Glück und die Schwebe-Seele des Weltliebenden, sie stehen «gelehnt an die Äther-Gewölbe des Himmels», ihnen ist das Meer «eine alte Träne». Sie schweben in der Wiege der Welt, schaukeln irgendwo in Sternen, jagen zwischen Planeten, reiten über Basaltbrücken, fühlen den Weltsturm im Dach eines phantastischen Felsenhauses auf zeitlosen und raumlosen Gebirgen, blicken auf horizontumbrausende Meere, hören Stimmen der Elemente, Gestirne, Götter und Geister, fühlen den Pulsschlag des Erdinnern und jauchzen mit dem Gesang des Orion. So allem Lebendigen nahe und beigeordnet blicken sie durch breite Fenster in die irdische Welt.

Hier nun breitet sich Kampf und Sieg menschlichen Werdens, menschlichen Geistes.

Kämpfe und Siege der Menschheit, ihre Untergänge und Verwandlungen

aber kündet uns die G e s c h i c h t e. Momberts Geist und Dichten ist trächtig von Geschichte. In wunderbarer Erkenntnis der flutenden Zeiten verlegt er die Schauplätze seiner Dichtung, d. h. der Kämpfe an geschichteschwangere Stätten. Alle Namen, die er nennt (etwa Athen, Baktra, Babylon, Rhein, Anden, Amazonas; Goten, Semiramis, Timur, Hannibal, Napoleon) sind Symbole ungeheurer Verschiebungen, Kämpfe und Siege. Wie Hebbel, von Hegel in den Lauf der Geschichte und der Zeit geführt, seine Dramen an die Ausgänge alter, morsch werdender und den Anfang neuer und junger Epochen legt, so kündet Mombert in der Nennung und Einbeziehung solcher Namen und Gestalten Weltalter, Stationen der Sage.

H ö l d e r l i n hatte noch nötig, von jenem Adler zu singen, der «vom Indus kömmt und über des Parnassos beschneite Gipfel fliegt», um nämlich — ein Sinnbild der wandernden Kulturräume! — sich als Sendbote Gottes Germanien zuzuwenden: in Momberts Verkündungen lebt Geschichtliches geeint und mit Worten sichtbar gemacht in vielen Bildern von unvergeßlicher Größe. Bei ihm fließen bereits die Zeiten und Kulturräume ineinander zu einem weiten Begriff des menschlichen Daseins.

Ich lege meine Hand
in die Schwingen des Ätna-Adlers
auf des Kaukasus Purpurwolke
an die Brüste Indiens.

In seinen Visionen ist ihm die Synthese aller Werdungen und Kulturen gelungen, er singt darum für a l l e Völker, und sein Geistiges ist die Vorstufe zu einem Weltbild der geeinten Menschheit. Es ist immer wieder überwältigend, wie Mombert mit einem Satze, einer Verkettung von Bildern, Geschichte, Sage, Mythen beschwört, ein all-trunkener Schauer ferner und kommender Zeit, wie er («Held der Erde», «Aeon») etwa Völkerwanderungen in wenig Zeilen preßt, wie er junge Kulturen rosengeschmückt wandern läßt und den «Erdriesen» erfindet, jene furchtbare Gestalt des Unbegeisteten, der mit Aeons Entwanderung das Erbe der Materie auf Erden antritt.

*

Denn aus Aeons Leibe ward S f a i r a geboren, und in «Atáïr» tritt Mombert vom irdisch belebten Raum, vom irdisch erdachten All, in das Welt-All

selbst ein, Geist der Geister entschwebt zu Gestirnen, um als Bruder einer der fernsten und gewaltigsten Sternbilder ein neues Dasein zu durchgehen, jenes geistige Sein, in das sich hinzuleben das Ziel alles Irdischen ist.

Aber auch dort noch, in höheren Sphären, ist des Geistes Gespielin die Zeit und seine Genossin die Gefahr, die ihn antreiben und stark machen, die ihn versuchen und begnaden. Jene «Sfäre des Geistes», in welche er die Erde einzuspinnen sich entschloß, ist ganz seine Heimat, sein Element geworden. Als Stern-Vermählter und Welt-Geeinter. Denn wenn auch Erd-Sein als Erinnerung in ihm lebt, wenn auch an ihn in der Gestalt der toten Materie die Versuchung herantritt und jener «Erdriese» spürbar wird, der sich gegen Geist und Vergeistung wehrt: Sfaira hat erfahren, daß Chaos und Kosmos ausgewogen von ewigen Gesetzen sich die Waage halten und durch beide nur Harmonie herrscht. Wir erleben, wie alles Anfang nimmt und endet im Geiste, im großen, unerforschlichen Urelement, dem ewigruhenden. Was dieses ewigen Prinzips «Sage», also Gedanke und Rede, war, das trat als tat- und geistgebendes Element in die Welt ein: verwandelt in menschliche Tat, geistiges Wirken, dessen Ablauf in der Zeit Geschichte, Sage wird. Sfaira, so heißt es, «kam aus der Sage, wohnte im Menschen und kehrt wieder heim in die Sage».

Hier ist in dichterischer Vision eine Definition der Geschichte wie des Ewig-Göttlichen gegeben, die (wie schon erwähnt) der Auffassung Hegels von der Produktivität des Geistes verwandt erscheint. Das Leben ist Geist. «Fantasia wird All-Siegerin».

*

Ist man zu dieser Schau des Wesentlichen in Momberts Werk einmal vorgedrungen, dann macht einem das Randwerk lyrischer Zwischenspiele, wie die persönliche Bekennerschaft der Frühwerke keine Schwierigkeiten mehr. Dann ist es auch gleichgültig, ob man Mombert von der Seite der Seelen-Dichtung (Benndorf) naht oder ihn als Fortsetzer der Musik im wiederbelebten Wort (Rich. Benz) ansieht. Es bleibt eine fortwirkende Erkenntnis unvergleichlicher Eigenart und Größe, es werden in uns Gedankenreihen, Vorstellungen und Bilder geweckt, die wir noch nicht sahen, die aber in uns lagen und uns als Kulturmenschen nur allzu vertraut sind. Daß man den Gestalten dieses Mythos eines Tages auf einem festlichen

T h e a t e r begegnen könne, ist ein großer und freudiger Traum Weniger! Mombert selbst glaubt an eine Verwirklichung der Aufführung seiner Aeon-Trilogie zu Lebzeiten nicht. Aufführungen, die nicht in langer Vorarbeit, in stilistischer und rednerischer Zucht und Schulung der Akteure wurzeln, wird er sich (wie ich weiß) widersetzen. Es käme nur ein Festspiel im Sinne Bayreuths (so wenig dieses sonst damit zu tun hätte) in Frage.

Es ist in diesen Zeilen schon einmal H ö l d e r l i n genannt worden. Dessen sogenannte «abendländische Wendung» war die Hoffnung auf ein neues V o l k, das den Begriff «Hellas» wie Hölderlin ihn verstand, in sein Geistesleben einschloß und vollendete. Er dachte an Deutschland.

Mombert wurzelt in Deutschland. Dessen Rhein, dessen Veilchen, dessen Lerchen sind seine liebsten Gefährten im Weltspiel. Aber was Sfaira durchmißt, erobert und hinter sich läßt, das ist ein geeintes Land des Geistes, eine höhere Weltbühne, ein Traumland von noch nie benannter kosmischer Färbung.

Nun ist das Mittelländische Meer die große Völkerwiege, an dessen Küsten Aeons Schiff segelte, dessen Spiegel den Ätna zurückwirft, an dem sich die Völker der Erde trafen, ihre Geschichte zu künden, auf dem Alexandros auftauchte und Semiramis: es ist nun verlassen. Eine Geistwiege alles Menschlichen, hoch im Kosmischen, ist aufgebaut, zu der wir als Kollektivum enteilen, um dort oben auf der letzten Station vor unerforschlichen Verwandlungen G e i s t - S a g e zu sein.

In den Ätna stürzte sich Empedokles, Hölderlins liebster und erhabenster Geist, jener Empedokles, der (geschichtlich) Sfaira huldigte als dem Zusammenhalt der Elemente. Aeon segelt am Ätna vorüber, das Irdische hat der Opfer genug, die Sfäre des Geistigen hebt an: der Menschen-Geist, in Sfaira verherrlicht, endet im Kosmos, wird «unnahbare Sage», Traumbild ewigen Seins, das sich aus sich selber neugebiert!

* * *

GEDICHTE

VON ADOLF VON HATZFELD

ABEND

Wenn flammend sinkt das Licht zum Erdenrand,
reitet der Nachtgott durch das stille Land.

Noch hängt an seines Pferdes dunkler Mähne
des schönen Tages goldenblonde Strähne.

So reitet er auf seinem schwarzen Roß
hin zu seinem alten Sternenschloß.

Dort hebt er überm dämmerweiten Land
den Mond empor in seiner großen Hand

und schaut, umzuckt vom letzten Abendschein,
ein stiller Wächter in die Nacht hinein.

*

AN DIE GELIEBTE

I.

Wenn der Mond die Waldgebirge überhängt,
mein Gefühl zum Atem der Natur sich drängt,
denk ich dein, Geliebte, auf der nächtgen Flur,
dein gedenk ich, Tochter der Natur.

Wundervolle Ordnung ist uns nun geschenkt:
Einer ward zum andern hingelenkt,
daß nichts Fremdes seinen Sinn betöre,
Unverwandtes ihm nicht angehöre.

Manchmal zwitschern noch die Vogelnester.
Deine Stimme hör ich, liebste Schwester.
Überglüht von einem klaren Sterne
rollt die Welt gelassen in die Ferne.

2.

Horch, die Tiere rufen sich zu Paaren.
Aufgewühlter ist des Nachts das Blut
und von tragischen Gefahren
kündet mir des Mondes rote Glut.

Allen jenen, die noch unvereinigt,
schließt der Haß den küsselosen Mund,
von der Qual des Einsamen gepeinigt,
flüchtig auf der Erde schönem Rund.

Ruhig in dem Licht der Abendsterne
find ich deiner Augen heitre Lust
und des Mondes magische Laterne
öffnet mir das Wunder meiner Brust.

3.

Abgewendet allen dunklen Mächten,
hin zu frohen, fort von allen schlechten,
hebt das Frührot aus der Nacht die Erde,
daß ein klarer Tag ihr scheinen werde.

Und es dringt aus blassem Nebelschaum
Licht hervor und scheidet schon den Raum.
Hinter Bergen gießt sich ungeheuer
in den Himmel eine Flut von Feuer.

Flammen kreisen aus dem Feuerschoß.
reißt die Sonne sich zum Äther los.
blitzeschleudernd, finsternisbezwingend,
Lodernd, wild, in Nebelmeeren ringend,

Der Gebirge riesenhafte Massen,
dunkle Täler seh ich dich erfassen.
Von der Berge hochentbrannter Glut
zu den Ebnen sendest du die Flut,

und zu immer fernern Weltenräumen
fliegt das Licht in wilden Feuerschäumen,
bis der Äther lodernd steht in Flammen.
Lichtgeblendet stürze ich zusammen.

DIE BLENDUNG DES PARIS

VON HARRY KAHN

JEDERMANN kennt die Sage von Paris, dem prinzlichen Hirten und seinem Urteil, das er in dem von Eris entfachten Streit der drei höchsten Himmelsgöttinnen fällte. Pallas, Hera und Aphrodite stellten sich dem Spruch des schönen Schäfers, jede ihn zu ihren Gunsten einzunehmen trachtend durch ein Versprechen: Pallas verhieß ihm jede Weisheit der Welt; Hera als Herrschertum der Erde; aber Aphrodite die seligste Liebe unter der Sonne. Um ihret-, um Helenas willen, so berichtet der alte Dichter, reichte der Troer Aphroditen den goldenen Apfel und weihte damit sich selbst, sein Geschlecht, seine Stadt dem Untergang.

Menschlich sah der Dichter Menschlichstes; aber menschlich sah er auch das Göttliche; so menschlich, daß es schön ist, aber zu menschlich, als daß es wahr sein könnte. Künstler, die selbst der Göttlichkeit voll sind, bilden die Götter menschlicher, als sie sind: teils weil sie Scham empfinden ob der eigenen Gotterfülltheit; teils um die anderen Menschen keine Scham empfinden zu lassen ob ihrer Gottleere; teils aber auch um den Mitmenschen den Weg zum Göttlichen als kürzer, als leichter durchmeßbar darzustellen; denn es ist der gewöhnlichen Menschen Weise, daß sie auf einem weit und schwer scheinenden Wege eher ermüden, denn auf einem, dessen Ende sie nahe glauben.

Zwar durch ein sterbliches Wesen oft, aber nie um seinetwillen verderben die Unsterblichen. Menschen sind ihnen nur Mittel, nicht Ziel: Mittel zu ihren unerforschlichen Zielen. Nie darum auch versprechen die Götter. Versprechen ist Zukunft; die Götter aber kennen nur Ewigkeit, und Ewigkeit ist nichts als Gegenwart. Die Menschenworte Lohn und Strafe sind den Göttern nicht einmal stumm und leer; sie wissen gar nicht von ihnen. Schuld ist ihnen nicht einmal Schall; Opfer ist ihnen nur Rauch. Denn Schuld stellt Frage an das Gewesene, und Opfer wünscht Antwort vom Zukünftigen; beide schalten mit Werden und Vergehen. Aber die Götter sind; sie wurden, waren und werden nicht. Darum versprechen sie nichts und nie. Sie sprechen. Sie selbst sind Spruch und Versprechen. Wenn sie sprechen,

so sprechen sie sich; wenn sie versprechen, so versprechen sie nur sich. Sie heißen; sie verheißen nicht. Gottheit ist Name und Befehl zugleich; Geheiß und Verheißung in einem. Gott ist Fügung und Forderung; fügende Forderung; fordernde Fügung.

— — — — — — — — — — — — — —

In dem uralten Bergkloster einer kleinen dalmatinischen Insel, zu erreichen nur durch eine kaum überwindbare Felsenwildnis und durch ein Kleider und Knöchel zerfetzendes Gestrüpp von Disteln und Ginster hindurch, dessen weltentrückte Wolkeneinsamkeit zu erklimmen ich niemals unternommen haben würde, wären nicht meine Tage so voll eines übergroßen Grams gewesen, daß ich Mühsal und Beschwerde des Leibes suchte, um die Glieder zu steinschwerem Schlaf und das Hirn zu traumleerem Tod zu ermüden, in der Hoffnung, das Grauen der Nacht mit ihren blutenden Schatten zu bannen, dort also und damals fand ich eine lateinische Handschrift, die dieses enthielt:

Am Hang des schneegekrönten Ida, nicht gar hoch über den Türmen der Stadt Ilion, aber von deren Sicht geschieden durch einen dichtblätterigen Lorbeerwald, lag auf bemoostem Stein der Königssohn Paris. Sein Hund Elpo war zu seinen Füßen ausgestreckt, den spitzen Kopf mit den aufrecht stehenden Ohren auf den wolligen Pfoten und mit schläfrigem Blick blinzelnd zu den weidenden Schafen hin. Das gleichtönige, regelmäßige Geräusch, mit dem sie, die blauschwarze Zunge wie eine Sichel vor ihren stumpfen Nasen schwingend, die Halme des heißen und doch noch saftvollen Grases abrupften, die breite Weiche und Wärme der noch nah dem Zenith stehenden Sommersonne hatten den Hirten eingelullt. Nun schlief er; den linken Arm mit dem in die dreieckige Schaufel auslaufenden Stab lässig im Schoß, den rechten Arm rückwärts um den sehnigen Nacken gebogen, daß das schöne Haupt auf dem Handballen ruhte, Härte des Steins und Kitzeln der Käfer von ihm abwehrend. Langsam, langsam, nachdem auch Elpo die wachsamen Augen zugefallen waren und er seine Pflicht nur noch in wirren Halbträumen versah, aus denen er manchmal stoßweise aufbellte, — langsam, langsam entfernten sich, noch nicht abgegraste Stellen aufsuchend, die Schafe; langsam, langsam wich die Sonne gen Westen,

immer röter hinrollend über den Kamm des Waldgebirgs; langsam, langsam glitt der Stab aus den Fingern des Schläfers. Mit einmal hörte er das raschelnde und malmende Geräusch der fressenden Mäuler nicht mehr; mit einmal spürte er die Wärme der nun hinter dem Eisgipfel versunkenen Sonne nicht mehr; mit einmal fiel, hart auf den Fels zu seinen Füßen aufschlagend, der Stab. Zugleich ließ der Hund ein Knurren hören, das jäh in Winseln überging. Da fuhr Paris empor und sprang, den Stab ergreifend, auf.

Träumte er noch? Stand er, hinabschauend ins spiegelnde Wasser, am Rande des kleinen Waldweihers, aus dem die Schafe beim Heimtrieb zu trinken pflegten? Er sah sich; sah sein Bild; sein Ebenbild. Vor ihm, kaum drei Schritte entfernt, hell sich abhebend vom mattgrünen Gebüsch, stand, ruhigen Blicks, unbewegten Leibs, ein Jüngling: so groß wie er, so braun wie er, so schön wie er. Wie er trug jener ein weißes, rotumsäumtes Kurzgewand; wie er den flachgeschwungenen Basthut; wie er um Wade und Schienbein geschnürte Sohlenschuhe; wie er stützte jener sich auf einen Stab mit dreieckig metallener Spitze. Aber wo deren Glanz ansetzte, ein Glanz funkelnd gleich Sternlicht, schienen kleine silberne Flügel zu zittern — oder waren es gleißend sich windende Schlangen? — und Flügel spreiteten sich aus zu beiden Seiten des Huts, Flügel schwangen sich spitzwinklig auf von den Außenrändern der Sandalen.

Die beiden Jünglinge sahen sich an, indes Paris der Atem stockte und auch kein Hauch in dem anderen zu leben schien. Atmete, lebte er überhaupt? Kein Laut war ringsum; die Blätter des Lorbeers standen steif wie aus Erz getrieben; das Gras starrte steinern; wind- und wolkenlos war die Luft. Das angstvoll-eilige Flankenschlagen des Hundes war die einzige Regung im Raum. Endlich, mit zum Hals klopfendem Herzen und unter einem fröstelnden Zittern, fragte Paris: «Wer bist du?» Und horch: auch von drüben ging Stimme aus; aber eine Stimme, die von weither kam; ein Klang, von dem es schien, als sei er mühsam gedämpfter Hall eines Tosenden, letzter Schall eines Brausenden: Meeresbrandung in Muschelwindung verebbend, Sturmeswirbel in Wipfelrauschen verrinnend. «Ich bin Hermes,» sprach die Stimme, «der Bote des Himmels; selbst der höchsten Himmlischen einer. Knie nicht,» — sprach die Stimme ruhevoll weiter,

da Paris das Bein zu Boden zu beugen sich anschickte — «knie nicht; stehe aufrecht, die Botschaft des Himmels zu hören, seinem Gebot zu gehorchen. Du bist Paris, König Priamos' von Troas jüngstgeborener Sohn; du bist begnadet vor allen Menschen, begnadet durch Schönheit und Reinheit, Klugheit und Keuschheit, durch Mut und Anmut, Adel und Würde. So haben dich die Unsterblichen, dich vor allen Sterblichen, auserwählt, um durch dich das Geschlecht, das sie schufen nach ihrem Bilde, zu prüfen; um in dir, an dir, seinem vollkommensten Bild, den Menschen zu erkennen. Die drei höchsten Göttinnen des Himmels werden vor dir erscheinen: die Gebieterinnen über Weisheit, Herrschaft und Liebe. Die größten Gewalten der Welt werden für die Spanne eines irdischen Atemzuges dich suchen und versuchen; du wirst sie sehen, wie nie ein Sterblicher sie gesehen hat, nie einer wieder sie sehen wird. Und wenn du gesehen hast, wirst du wählen. Deine Wahl ist dein Wesen und dein Schicksal; dein Schicksal und dein Wesen ist das Werden und Geschick des Menschen.»

Paris zitterte; aber er erschauerte ins tiefste Mark, als die Stimme nun in herrischer Härte befahl: «Schließe die Lider!». Paris' Wimpern sanken. Aber die Stimme dröhnte weiter: «Wehe dir, öffnest du sie vor meinem Geheiß; wehe dir gleicherweise, schließest du sie nicht wieder auf mein neues Gebot!». War es Zischen von Schlangen oder Sausen von Schwingen, das der Stimme folgte? Da erklang sie wieder: «Öffne die Lider!».

Paris schlug die Augen auf. Er schaute. Der Jüngling mit dem Flügelstab war verschwunden. An seiner Stelle stand, silbrig erstrahlend vor dem Lorbeergebüsch, eine nackte Frauengestalt. Sie war hoch und schlank. Ihre Beine waren eng aneinandergeschlossen; leiseste Schwellung nur, von schaumgleichem Flaum angeschattet, hob sich hügelig aus der Bucht der Schenkel. Knie und Schultern waren zart und straffgerundet und von der gleichen mondblassen Weiße wie der ganze Leib; kaum daß eine leise Rötung anzeigte, wo zwischen den gespreizten Fingern an den feinen, über dem Oberkörper gekreuzten Armen, die winzigen Brüste ausblühten. Schwarze Locken fielen unter einem hochbuckeligen Bronzehelm hervor und verschmolzen mit dessen schwerem Busch aus Rappenschweifen zu einem nächtigen Dunkel, aus dem das wundervoll ebenmäßige, edelzügige Gesicht mit den steingrauen Augen wie ein Gestirn hervortrat.

«Schließe die Lider!", gebot die Stimme wieder. Paris gehorchte bebend. Hinter seinen Wimpern war lichtblauer Glanz, und aus ihm traten, verschlungene und doch rätsellose Bahnen, der Reigen der Sonnen, die Kreise der Monde, das Wandern der Wolken, der Wechsel der Gezeiten. Das Gesetz des Seins war ihm sichtbar; das Herz der Himmel schlug ihm fühlbar; und hörbar seinem Ohr scholl der Gesang der Sphären. Und wie ihren Gang und Gesang kannte er mit einmal das Tun alles dessen, was in ihnen lebte: der Menschen und Berge, der Tiere und Meere, jedes Dings und jedes Staubkorns. Er wußte um, denn er war —: König auf dem Thron und Bettlerin an den Tempelstufen; Priester am Altar und Braut auf dem Lager; Hirt und Herde; Fischer und Fisch; Schiffer und Schiff. Denn weil er war, wußte er auch um —: Wucht des gespannten Bogens und Flucht des gesandten Pfeils; Buch und des Buches Schreiber, und des Buches wie des Schreibers Sinn. Die sieben Siegel waren geschmolzen. Er sah allen Grund und alle Folge; alles Leben war in ihm, und er wußte, wie es ward und wohin es sich wandte. Geburt und Tod waren vor ihm Eines. Denn Grenzen waren nicht. Und doch war alles geordnet: alles hatte Zucht und Zierde und alles hatte seinen Ort und seinen Wert. Denn alles war gewogen auf gerechtester Wage und gerichtet nach verläßlichstem Lot. Paris erkannte: Wesen war Maß.

«Öffne die Lider!», erscholl es erneut. Da Paris wiederum die Augen aufschlug, war es Dämmerung. Aus ihr hervor aber leuchtete, düster und vom grellgelben Widerschein unirdischer Feuer umwittert, die prangende Majestät eines thronenden Weibes. Sein Wuchs war gewaltig, seine Glieder groß; die Flächen seines Leibes waren weit. Königlich waren seine Züge; herrisch seine Haltung; göttlich seine Nacktheit. Ein Goldreif, so breit, daß er die dunkle Stirn fast völlig verdeckte, lief über dem Scheitel zu einer Doppelzunge zusammen, die einen strahlenstreuenden Stern umfaßte; seine Lichtbündel verfinsterten noch das erdstumpfe Braunrot des hochgetürmten Haars. In der Rechten hielt die Frau ein Szepter, in der Linken ein Schwert; beider Knäufe steil gestemmt zwischen Knie und Hüfte auf das unter ihnen einsinkende Fleisch der schweren Schenkel. Diese waren geöffnet; nicht weit, doch so, daß die Schlucht des Schoßes,

überwuchtet vom Abhang der Scham, überwuchert vom Gestrüpp des Haars, zu ahnen war. Die runden Brüste strotzten gleich föhngebauschten Segeln, die starren Spitzen trotzten gleich feindbegierigen Speeren. Wie Ackerschollen tiefbraun und lastend waren die Augen. Ihr Blick schwerte, auf was er fiel; er zog zu sich nieder; er sog an sich heran. Er zerrte an den Muskeln; er riß an jeder Sehne; er straffte alle Adern. Paris fühlte es aufgären in sich, er spürte sich aus sich heraus, zu dem Weib, in jenen Schoß hinwachsen.

Da brach die Stimme aus den Lüften hernieder: «Schließe die Lider!». Und, schmerzhaft sich lösend aus ihren bebrauten Giebeln, stürzten die erschreckten herab. Aber aus dem dunkeln Nebel, der sie nun brodelnd umfing, taumelte auf Gestalt vertausendfacht: waldiges Gebüsch, die Scharte einer nachtdunklen Schlucht umwallend, entließ Scharen von Kindern, die tanzten; Züge von Geharnischten, die schimmernd einherschritten. Ihre Schwerter entflogen den Scheiden, ihre Lanzen den Händen; die Kinder sanken nieder; Rauch stieg empor, wo der Boden sie einschlang; zwischen seinen Säulen tobte eine Schlacht, um das letzte, das königlichste Kind, das bald ein von purpurnem Tuch umflatterter Schild über die Köpfe der Krieger trug. Nun ward es ein Jüngling; diamantblitzendes Diadem schlang sich durch sein helles Haar; ein erzglitzerndes Schwert schwang er in die Runde. Ruhe ward; die Völker lagerten sich; Zelte huben sich auf: stillende Mütter unter ihrem dreieckigen Einlaß, spielende Mädchen um ihre windbewegten Wände. Ein Markt war inmitten: Karawanen hochhöckriger Kamele, steilrückiger Elefanten, geleitet von stachelfuchtelnden Mohren auf bäumenden Pferden mit scheckigen Schabracken, brachten Kisten und Säcke, aus denen wertvolles Gestein und staubendes Gewürz rieselte; bunte Teppiche fluteten zu Haufen, Blumen und Früchte zu Hügeln; goldene Geräte, silberne Gefäße standen zwischen allem umher; Geschmeide, Perlengehäng tropfte aus rosen- und regenbogenfarbenem Glas; Münzen blitzten aus Ritzen. Über allem aber schwang sich das Schwert des Königs, der nun ein Mann war mit bärtiger Lippe und befehlerischem Kinn. Die Schneide fuhr nieder und trennte einen breitschädeligen Kopf von einem topasbraunen Rumpf; hoch zückte das Richtschwert wieder empor. Die Menge erbleichte ob dem Blut, das von ihm troff; wand sich weg vor der

Gewalt des bewehrten Armes; erschauerte unter der Herrischkeit des hartblickenden Augs. Dies war ohne Maß; mehr als Maß. Paris erkannte: Wesen war Macht.

Aber zum drittenmal hallte es: «Öffne die Lider!» Noch durch die geschlossenen brach rötliche Helle, und auf der Haut brannte rasende Hitze wie von naher Feuersbrunst. Doch da er die Augen aufschlug, sank er in die Knie, fast vernichtet von Glanz und Glut einer weiß ihn anwehenden Lohe, in der weder Wald noch Wiese, nicht Berg und nicht Busch mehr zu erblicken war. Sichtbar war einzig, die Glut noch überglühend, den Glanz noch überglänzend, der Leib einer Liegenden. Worauf schwebte sie? War es Welle, war es Wolke? Sie lag, leicht gelehnt, die Arme verschränkt um das herrliche Haupt, von dem ein goldener Strom über die Schultern glitt, schäumend um die gerundeten Pyramiden der Brüste, an deren Spitze es flammte wie von rotrauchenden Fackeln. Geöffneten Auges lag sie: der meerblaue Blick ging gradenwegs auf den Schauenden zu, in ihn hinein, ins Herz des Herzens; durch ihn hindurch, durchs Herz des Herzens. Geöffnet waren auch, leicht, die Falkenflügel der Lippen: sie schienen zu lächeln. Und geöffnet waren, torweit, ihre aufgestützten Schenkel. Enthüllt war jegliches Geheimnis. In einem Kranz goldenen Scheins, dem Glutkern der strahlenumzuckten Sonne gleich, erschien, blutflammend, die eirunde, eingetiefte Scheibe des Schoßes. Lavagleich glühte sie, zerglühte alles Gleißen ringsum; blendende Blitze gingen von ihr aus. Paris erschauerte, da er sie erkannte, und erkannte, durch das Brausen seines Blutes hindurch, daß es über dies hinaus nichts zu erkennen gab; erkannte, das alles entschieden war: Leben und Tod; daß es eine Wahl überhaupt nicht gab. Alles war verworfen vor diesem; wertlos und winzig wurde alles an diesem: Weisheit und Herrschaft; Wage der Welt und Schwert der Erde. All jenes war Leben; dies aber war Wesen. Maß und Macht: bunter, armseliger Plunder der Endlichkeit; dies aber: das unerschöpfliche und unausmeßliche, das selige und ewige Wunder des Wesens. Paris erkannte: Wesen war nicht nur Un-Maß, es war auch Ohn-Macht. Wesen war Lust, nur Lust; denn Lust: Werkzeug und Weg der Gottheit; Gottheit allein aber: Liebe.

«Schließe —», donnerte die Stimme des Mittlers. Aber ehe er noch enden konnte, war Paris dahin gestürzt, wo der Flammenquell emporsprang. Die Brunst raste ihm in die Augen; sein Blick ward niedergeschmettert wie sein Leib. Im Schoß der Göttin brach er bewußtlos zusammen. —

Da er wieder zu sich kam, war Nacht um ihn, so schwarze Nacht, wie er nie eine gesehen hatte. Sah er denn? Er sah nichts. Wo war der Berg, dessen weißes Haupt wenigstens in den düstersten Nebelnächten ahnbar blieb? Wo waren die Sterne? War Neumond? Im Horizont der Frühe, zu dem er ausgewandert war, hatte noch die breitwachsende Sichel gehangen! Er stand auf. Er tastete um sich. Er griff in Lorbeergebüsch. Er riß ein Blatt ab, hielt es vor die Augen, so dicht, daß der scharfe Rand seinen Nasenrücken ritzte. Er hörte den Hund erregt atmen; er rief ihn an seine Seite, fuhr mit den Fingern in das wollig-warme Fell. Elpo war da; aber Paris sah ihn nicht. Von Grauen gepackt, mit zum Schreien aufgerissenen Lippen, über die indes, da Kehle und Zunge vor Entsetzen gelähmt blieben, kein Laut drang, wankenden Knies und strauchelnden Fußes, tappte er, immer tastend, immer noch wartend, ob nicht der Wald nur den undurchdringlichen Schatten schüfe, in dem er taumelte, an Stämmen und Sträuchern weiter. Da sie aufhörten, Lichtung einschnitt — lichtlose Lichtung! — schlug ihn die Gewalt der Finsternis, das Grauen des von den sichtbaren Dingen Getrennt-, des In-Sich-Alleinseins, von Neuem zu Boden. Im Grase lag er, beglänzt von den ersten Strahlen des Abendgestirns, umschnuppert von angstvoll blökenden Lämmern, rastlos umsprungen von dem bald halblaut winselnden, bald gellend aufheulenden Hunde.

Jäger, die König Priamos ausgesandt hatte, seinen Sohn zu suchen, nachdem die Schafe gegen Morgengrauen hirtenlos in den Stall heimgekehrt waren, fanden ihn am Mittag des nächsten Tages im hohen Gras der Lichtung; Elpo lag neben ihm, seines Herren weitausgestreckte linke Hand leckend. Unter Klagegesängen brachten sie den Totgeglaubten in die Stadt. Am Morgen des dritten Tages, da schon das Leichenfest bereitet, der Holzstoß gerüstet war, kehrte der Atem des Lebens in den Königssohn zurück; nicht aber das Licht der Augen. Er blieb blind.

— — — — — — — — — — — — — —

Wenige Jahre darauf landeten an der Küste von Troas kretische und peloponnesiche Seeräuber, die sonst nur die Inseln der südlichen Aegaeis zu brandschatzen pflegten, aber nun, da sie von den Schätzen der Stadt Ilion Wunderdinge gehört hatten, die weitere Meerfahrt nach Norden wagten. Da sie sich der Stadt nicht durch einen, sofort ins Werk gesetzten Handstreich zu bemächtigen vermochten, aber an vielen Anzeichen erkannten, daß das Gerücht von deren Reichtum eher zu wenig als zu viel berichtet hatte, fuhren sie in ihre Heimat zurück und kehrten nach kurzer Zeit mit vermehrten Schiffen, die verzehnfachter Heerbann und Troß so dicht besetzte, daß die Kieldrachen bis zur Kehle ins Wasser tauchten, wieder. Sie hatten ihre Weiber und Sklavinnen an Bord; auch viel Gezelt und Gerät nebst Schlacht- und Opfertieren; denn sie waren einer langen Belagerung gewärtig.

Diese dauerte denn auch acht Jahre. Anstürme der Belagerer und Ausfälle der Belagerten wechselten in häufiger Folge. Hunderte von Troern wurden, schwertzerhackt und speerzerrissen, in die Mauern von Ilion zurückgebracht; tausende von Griechen blieben, lanzendurchbohrt oder pfeilvergiftet, auf dem von breiten Blutrinnsalen durchrieselten Blachfeld. Bald in der Stadt, bald an der Küste flammte getürmte Lohe auf, die Leiber der Gefallenen zu Asche zu sengen, ihren Seelen bei der letzten Fahrt Geleit und Geleucht zu geben. König Priamos' sämtliche Söhne, bis auf Paris — der nichts tun konnte, als seine Brüder zu Kampf und Trotz gegen die Räuber anzueifern — waren gefallen. Im siebenten Jahr der Belagerung starb der alte König, von einem verirrten Pfeil in den Hals getroffen, am Altar der Aphrodite, während er das Abendopfer vollzog, achtundachtzig Jahre alt. Drei Tage und drei Nächte rauchten die Scheiter zu seinen Ehren, die geschichtet waren in Form und Höhe eines Tempels; drei Tage und drei Nächte lang leckte die Flamme gen Himmel, und Dampf verdeckte Sonne und Gestirne; drei Tage und drei Nächte wanderte Wehklagen der Männer und Weinen der Weiber empor zu den Wolken. Die Griechen aber wagten währenddes keinen Angriff.

Paris wurde König; der Kampf ging weiter. Zwei Jahre lang noch, dann ersann, am Ende des neunten, Otys, ein Illyrier, der sich, beutebegierig, den hellenischen Piraten angeschlossen hatte, eine niedrige List, um endlich

Ilions Herr zu werden. Durch Gefangene aus den Reihen der troischen Hilfsvölker hatte er, sie folternd durch Hunger und Verheißungen, sie heimkehren zu lassen — aber er ließ sie niederhauen, nachdem er sie ausgehorcht hatte — verworrene Kunde erhalten von einem Gelübde der Keuschheit, das der neue König noch in seinen Jünglingsjahren abgelegt, und daß er, es befolgend, noch nie eine Frau berührt habe. Darauf nun gründete der verschlagene Illyrier, der Natur der Menschen, die ihm auf seinen vielen Fahrten begegnet, eingedenk, seinen Plan. Im Lager der Angreifer befand sich auch Helena, die Tochter des Tyndareos, eines Gaufürsten im Taygetosgebirge auf der Pelopshalbinsel; sie war die Gemahlin des Menelas, der am Fuß jenes Gebirges über die fünf Stämme der Eurotasebene gebot. Helena galt als das schönste Weib nicht nur unter allen freigeborenen Frauen und allen Sklavinnen des Lagers, sondern seit ihrem zehnten Jahr bereits war der Ruf ihrer Schönheit durch ganz Griechenland und auf den Inseln in Sängen gepriesen, durch Sagen verbreitet worden; so sehr, daß es allgemein hieß, sie sei nicht sterblichem Samen entstammt, sondern Zeus selbst sei in Gestalt eines Schwans ihrer Mutter Leda genaht, da sie, Kühlung suchend vor sommernächtiger Schwüle, im Felsquell des Eurotas badete. Menelas nun, Helenas Gatte, widersetzte sich zwar zuerst dem, was der Illyrier zur heimtückischen Eroberung von Ilion ausgesonnen hatte; aber da ihm Otys nicht nur bei allen seinen finsteren heimischen Gottheiten schwur, Helena werde unberührt auf das eheliche Lager zurückkehren, sondern auch, wenn ihr eines ihrer blonden Haare gekrümmt oder sonst ihrer Tugend zu nahe getreten worden sei, sich seines Beuteanteils zugunsten des Menelas zu entschlagen beeidete, gab dieser nach, zumal ihn die anderen Führer drängten, endlich schon zu lange ausgedehnten Abenteuer den Ertrag des geflossenen Schweißes und vergossenen Blutes zu schaffen.

Es wurde, mit einem frischen Palmzweig als Zeichen friedfertiger Absicht und Gesinnung ausgerüstet, ein Gesandter der Belagerer unter die Mauern der Stadt geführt, der an König Paris eine Botschaft zu überbringen habe. Der Bote wurde denn auch eingelassen, in den Palast geleitet, und Paris empfing ihn samt seiner Botschaft. Diese lautete: Kalchas, dem obersten Oberpriester und Zeichendeuter der Griechen, sei in der Nacht die

Göttin Aphrodite erschienen und habe ihm ihren Willen kundgegeben dahin, daß die so lange miteinander hadernden Völker sich versöhnten. Am dritten Tage von diesem wolle sie auf weißem Pferde durch das Tor der Stadt einziehen, die Fürsten und Führer der Hellenen hinter ihr, weder Harnisch noch Wehrgehäng an Hüfte noch Hand, und, nach einem Zeichen, das sie geben werde, wolle sie König Paris aus seinem Palast geleiten zu ihrem Altar, wo Agamemnon, der höchste Herzog der Hellenen, ihn erwarten werde, um Handschlag und Gastgeschenk mit ihm zu tauschen.

Da der blinde König den geheiligten Namen Aphrodites vernahm, die, schon vorher zu Ilion hochverehrt, seit seiner Thronbesteigung als die Schutzgöttin der Stadt galt, wurde er weiß wie die Wand aus parischem Gestein, vor der er, neben seinem purpurgepolsterten Sessel stehend, die Worte des Boten angehört hatte. Mit aller Kraft seines Willens hielt er sich aufrecht und vermochte, wenn auch mit einem stützenden Griff nach der Lehne neben sich, dem Boten zu antworten, der — kein anderer, als der schlaue Ersinner der List selbst — die plötzliche Schwäche des Königs wohl bemerkte. Seine kleinen breitschlitzigen Augen in den tiefen Höhlen zwischen zackigen Aufwürfen der Wangenknochen zuckten für einen Blick lang auf, der wie die Schneide eines Messers über die glanzlosen des Königs hinfuhr. Indes dankte Paris dem Boten und entließ ihn, verheißend, er werde die Botschaft bedenken. Otys ward wieder aus dem Palast und danach vor die Stadt geleitet; Paris aber sank, da jener gegangen war, auf den Sessel; einem Wink seines Arms gehorchend trugen ihn die Knechte darauf in sein Gemach. Dort saß er zwei Tage und zwei Nächte, ohne Speise und Trank, ohne Schlaf und Bewegung. Niemand durfte ihm nahen. Nichts fühlte, nichts dachte er. In ihm war das Bild der Göttin, wie sie ihm erschienen war am Hang des Ida, schwebend gebettet in Glanz und Flamme. Am Morgen des dritten Tages aber, da Röte am Himmel wuchs und ihr Schein die Marmormauern des Gemachs erschimmern ließ, so grell, daß der Widerschein selbst in des Königs umnachtete Augen drang, stieß Paris mit dem Stab auf den Estrich. Die Knechte kamen. Paris sprach: „Entriegelt das Tor!»

Er wartete. Stunden verliefen. Als er die Strahlen der Mittagssonne über seine Finger sickern fühlte, erhob sich ein Geschrei: «Friede!» scholl

es aus tausend männlichen Kehlen; und «Friede»! jubelten frenetische Frauen; und «Friede!» klang, gleich Echo, Gesang von Kinderstimmen. Mit einmal ward es still. Stampfen von kriegerischen Schuhen, Klirren von ehernen Schienen wurde hörbar; dazwischen aber, hallend auf dem Pflaster der Gasse, fest und einsam, fest und einsam, der gleichmäßige Hufschlag eines Rosses. Gemurmel wie das Rollen der Kiesel, die das Meer an die Küste wäscht, umgab den harten Schall; aber plötzlich brach ein Schrei empor: «Aphrodite!», und gleichdrauf toste es wie Donner zwischen Felsgebirg: «Aphrodite!». Dann wurde es wieder still. Nur der Hufschlag hallte: nah nun; näher; ganz nahe; und da — auch er hielt inne. In Todesschweigen verströmte die Zeit. Aber mit einmal war ein Wehen im Gemach. Schwang ein Vorhang im Mittagswind? War ein Vogel durch den Fensterbogen geschwirrt? Wie von Schwingen schwebte ein Sausen im Raum. Sausen ward Stimme; das Wehen trug ein Wort; zwei leiseste Laute, zitternd wie ferner Gesang und zagend vor sehnender Furcht: einen dunklen und einen hellen Laut; herb erst, dann hold, und beides zugleich; heischend erst, dann verheißend, und beides zugleich: «Paris . . .». Und Hauch hob sich auf von den Lauten, lauer Hauch zuerst, heißer glühend sodann, und sengend zuletzt. Seine Wellen wanderten heran, — unter ihnen öffneten sich die Lider des Königs, — und — seine Augen, seine zehn Jahre lang geblendeten Augen: sie sahen. Sie sahen; um das selbe Bild zu sehen, unter dem sie erblindet waren —: sie schauten die schimmernde Scheibe eines Schoßes, blutflammend und blitzflackernd. Paris' Atem versiechte; seine Adern gerannen zu Eis; sein Herz stand still. Entseelt sank er vom Sessel. Helena aber sprang empor von dem Lager, auf das irdische List sie gebettet, und floh, von Schande geschüttelt, von Entsetzen gepeitscht, durch Flure und Gänge und Türen, bis sie an den Stufen des Palastes zusammenstürzte.

Das könig- und kopflose Ilion ward ein leichter Raub der Griechen, deren ganzer Schwarm durch das offene Tor nun hereinschwoll, von den Befehlen ihrer Führer, die inzwischen Muße gehabt hatten, alles gehörig auszukundschaften, in die Stadt verteilt. Vier Tage lang war ein einziges Morden und Brennen und Plündern; vier Tage lang noch ein Prassen und Brüllen, ein

Schlachten und Braten von Rindern, ein Schlemmen aus Schläuchen, ein Streiten um Weiber und ein Feilschen um Tücher und Truhen. So wild war das Gerufe um die Beute, daß die Räuber in dieser Wochenfrist mehr Männer verloren, als in all den Jahren die Troer ihnen erschlagen hatten. Um ein Kleines wäre es geschehen, daß auch Otys, der Illyrier, dessen Rat Stadt und Schätze Ilions in die Hände der Hellenen gebracht hatte, das Los dieser, zu aller Schmach des Tods von Bruderhand um irdischen Gewinns willen, nicht mehr dem Scheiterhaufen übergebenen, sondern eilends im Schmutz verscharrten Unseligen geteilt hätte. Denn Menelas machte ihm, auf den vor Erteilung seiner Einwilligung in die Benutzung Helenas zu dem verräterischen Unternehmen des Illyriers mit diesem geschlossenen Pakt pochend, den ihm gebührenden Anteil am eroberten Gut mit Waffengewalt streitig. Bis zu der Zeit nämlich, da die Hellenen, das troische Gefilde als eine rauchende Trümmerstätte zurücklassend, in See stachen — was unterm nächsten Vollmond vor sich ging —, erwachte des Menelas Gattin aus einer todähnlichen Starre nur, um in Irrereden zu verfallen, und endete dies angstvoll kreischende Stammeln erst, sobald sie wieder in jenen Zustand der Geistesabwesenheit zurücksank; erst als Helena auf dem Verdeck des mit langhinstreifenden Ruderschlägen südwärts steuernden Schiffes lag, vergraben in Felle und Teppiche auch des Tages trotz stechender Sonne, und nichts erblickte rings als Bläue des Firmaments, des Horizonts und des Ozeans, genas sie langsam unterm salzigen Anhauch der heimatlichen See.

Längst hatte auf dieser auch Otys, entweichend vor dem Wüten des Menelas und seiner Anverwandten, das Weite gesucht. Schiffer aus Kerkyra erzählten später zu Korinth und in anderen Häfen der Hellenen, er habe, erst nach zehn Jahren schweifender Irrfahrt und verschlagen zu Riesen und Zwergen, zu menschenfressenden Skythen und lotoskauenden Äthiopen, seine Heimat wieder erreicht, aber dort weder sein Weib noch seinen als Säugling an ihrer Brust zurückgelassenen erstgeborenen Sohn, noch sein Gesinde, noch auch den geringsten Rest seines aus hundert Raubzügen zusammengehäuften Reichtums wiedergefunden, sondern nur einen wüsten Aschen- und Scherbenhaufen, aus dem eine halbverwilderte blinde Hündin Gerippe von Menschen und Pferden hervorgrub. Da habe Otys in

seinem Zorn der grauzotteligen Hündin, die, am Gang und am Geruch des Rocks den langvermißten Herrn erkennend, mühevoll an ihm sich emporgerichtet hatte, mit einer verkohlten Wagendeichsel den Kopf zerschmettert. Denn, so fügte dann meist der älteste der Schiffer aus Kerkyra hinzu, denn Otys war der klügste, aber auch der böseste Mensch, der je das Meer befuhr.

So weit die Handschrift, die, abgefaßt vermutlich in Tagen, da Ostrom über die beiden Küsten des Adriatischen Meeres gebot, und höchstwahrscheinlich aus einem griechischen Original übertragen, in verkünsteltem Spätlingslatein ebenso offensichtlich wie ungelenk Sprachweise und Strophenbau des Ovid nachzuahmen bestrebt ist. Auf dieses Vorbild weist auch der Titel, der, unzutreffend genug, im Urtext «Die Verwandlung des Paris» lautet, und der hier durch einen genaueren ersetzt, wie auch das verschlungene und verschnörkelte Verswerk zu einer freien, wenn auch dem Gegenstand angepaßten Prosa aufgelöst wurde. Zeitlicher Zweck und lehrhafte Bedeutung des Gedichts erhellen im Übrigen aus einem kleinen moralphilosophischen Anhang, der, mit heute völlig unverständlichen Anspielungen auf Vorgänge in der fernen Hauptstadt des byzantinischen Reiches sowie Ereignisse innerhalb der Insel selbst gespickt, Sinnengier im Allgemeinen und Sittenverderb im Besonderen geißelt, Absage an die Gelüste des Fleisches fordert, alle Höllenstrafen aufzählend, die darauf gesetzt sind. Auf der Rückseite des Pergamentes aber — zu dessen genauerer Datierung vielleicht die Beschreibung des Otys einen Anhaltspunkt bieten könnte, da diese in vielen Zügen mit dem Bild übereinstimmt, das sich die abendländischen Völker von gewissen im ersten Jahrtausend aus Asien eingebrochenen, bis zur Adria vorgestoßenen Steppenhorden machten — dort, am unteren rechten Rand, findet sich eine Eintragung, deren Duktus den Schriftcharakter eines weit späteren, wahrscheinlich des mittleren achtzehnten Jahrhunderts aufweist; und ihre wenigen Worte scheinen den Sinn der ganzen Überlieferung, deren vorhomerischer Ursprung übrigens aus vielen Merkmalen deutlich zu erkennen ist, zu erschöpfen. Diese Inschrift, die

beiden Hälften durch ein kreisgekröntes Kreuz, das Himmelszeichen der Venus, geteilt, lautet:

— — — — — — — — — — — — — — —

v i v e r e . d i v i n u m . v i d e r e ♀ v i d e r e . n u d u m . m o r i

LEBEN HEISST DIE GOTTHEIT SCHAUEN. ABER DIE GOTTHEIT NACKT SEHEN ♀ HEISST STERBEN

* * *

SANDALENBINDERIN

VON MARGARETE SACHSE

Leichtgehemmte kleine Schranke —
raschgelöster Haltgedanke.
Eines Augenblickes Dauer
Wogen wie im Winterschauer —
ungeduldiges Verweilen
stolzes, stürmisches Enteilen!

Süße Zögerin, sie wußte,
daß sie so entzücken mußte!
Hand und Meißel bannten leise
wie ein Lied in seine Weise
ihrer Glieder tropfendschöne
silberne Staccatotöne.

* * *

KARL HOFER



Bei der Toilette



Familien=Bildnis

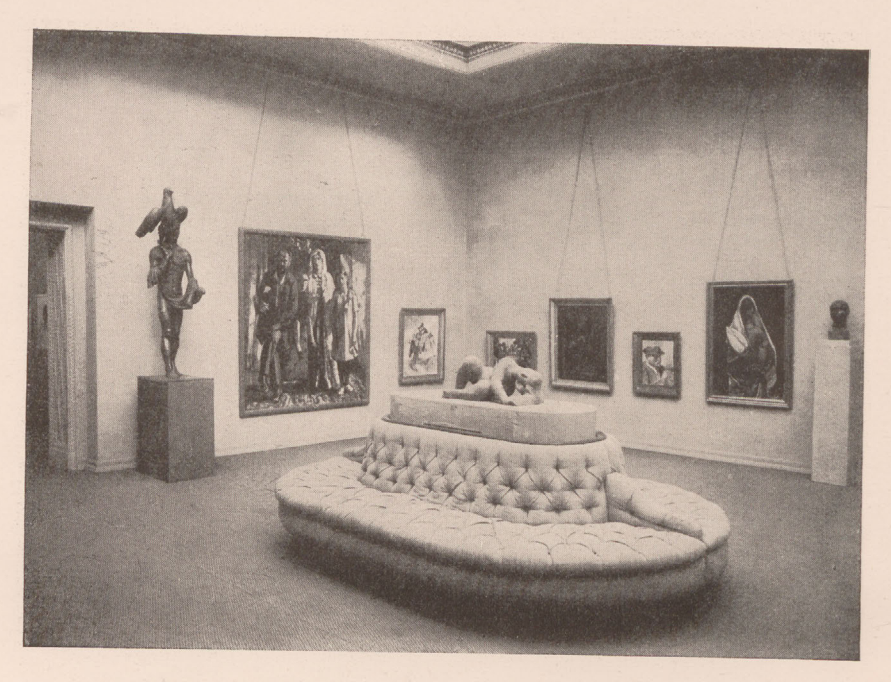


WILHELM GERSTEL: *Marianka*

DIE BADISCHE SECESSION

VON ANTON MAYER

DER Kunstverein zu Freiburg im Breisgau sieht auf ein hundertjähriges Bestehen zurück; zur Feier dieses Ereignisses veranstaltete die im Frühjahr neu gegründete «Badische Sezession» ihre erste Ausstellung in den Räumen des Kunstvereins.



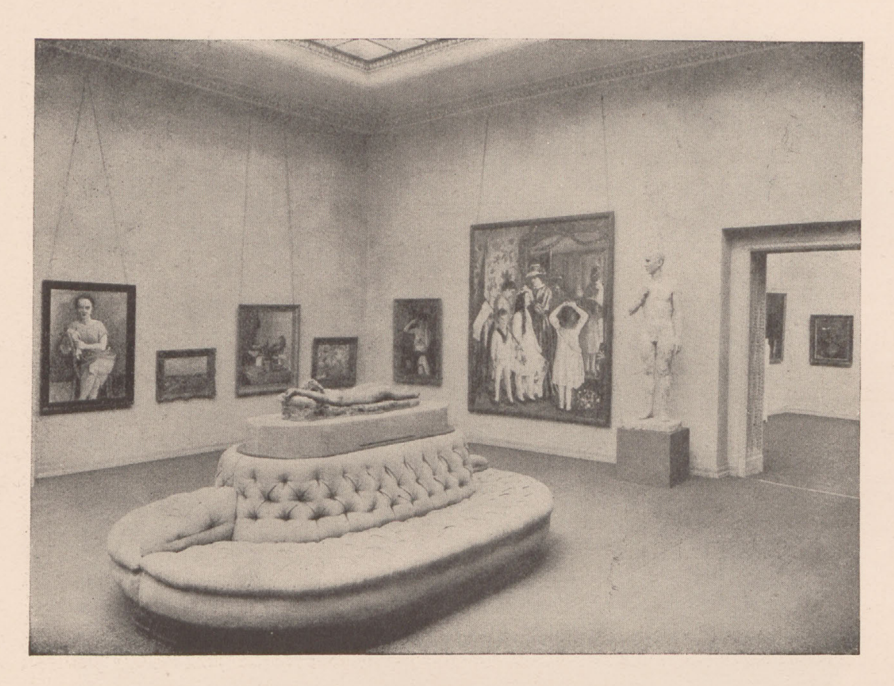
Ausstellungsraum in Freiburg i. B.

Die Ausstellung bedeutete für Baden eine erfreuliche und hervorragende Tat. Künstlerisch und ungewöhnlich aber nicht nur für Baden.

Die Wahl und Anordnung der Werke verraten eine einheitliche klare Leistung, die in den gut proportionierten Räumen des Ausstellungsgebäudes einen harmonischen Eindruck und eine höchst eindringliche Wirkung geschaffen hat. Man sieht wieder im Gegensatz zu den in Berlin immer zu umfangreichen offiziellen Veranstaltungen, wie wohltuend die Auswahl ist, die das notwendige Gute betont und so eine angenehme Atmosphäre ruhiger Betrachtungsfreude bereitet.

Eine Reihe in Berlin ansässiger und bekannter Künstler sind mit Bildern und Plastiken vertreten, aber die Auswahl und die Hängung der Werke mit denen der in Baden selbst wirkenden Künstler erzielt für uns etwas Neues und zeigt auch bei den bekanntesten für uns neue Züge auf.

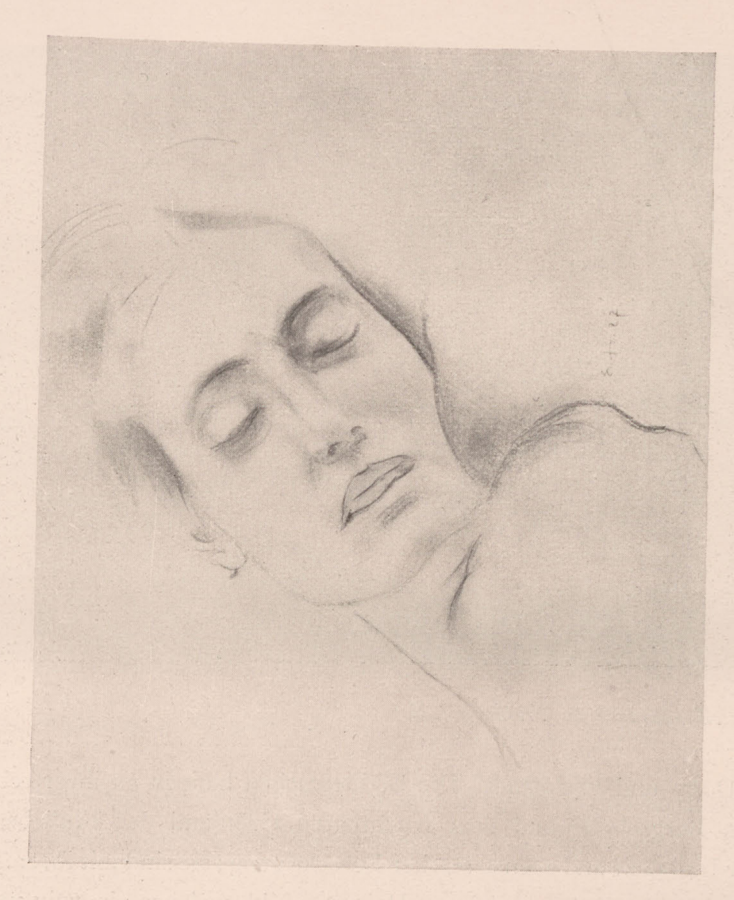
Es ist doch ein Unterschied, ob man einzelne ihrer Bilder hier in nördlicher Luft und großstädtischer Unruhe sieht, oder unter dem weicheren Himmel des südlichen Rheines und in der behaglichen Beschaulichkeit der



Ausstellungsraum in Freiburg i. B.

alten Dom- und Weinstadt. Die Süddeutschen hängen an ihrer rebentragenden Bergscholle und dem fruchtbaren Grünland der Flußebene mit großer Innigkeit und ebenso starker Berechtigung; sie sind mit ihrem Boden wahrhaft verwachsen, und jenes Heimatgefühl, welches als ewig und niemals zeitgemäß berufen ist, Kunstwerke zu schaffen — im Gegensatz zu allem Zeitgemäßen, aus dem niemals Kunstwerke, sondern nur Kunststücke, wie sie die Technik liefert, entstehen können — spricht laut aus ihren Landschaften, aus den Figuren ihrer Gruppenbilder und Porträts, und zieht auch den Beschauer ganz in seinen Bann. Es ergibt sich auch aus diesem gemeinsamen Ursprung eine gewisse Gleichartigkeit des künstlerischen Charakters, die ein unsichtbares Band zwischen den Werken der Ausstellung herstellt, ohne daß jedoch die geringste Gleichförmigkeit entstünde; die Temperamente des einzelnen sind sehr verschieden, und so ist der Ausdruck der auf gleicher Erde gewordenen Gefühle ein stets individueller und in seinem Wechsel interessanter.

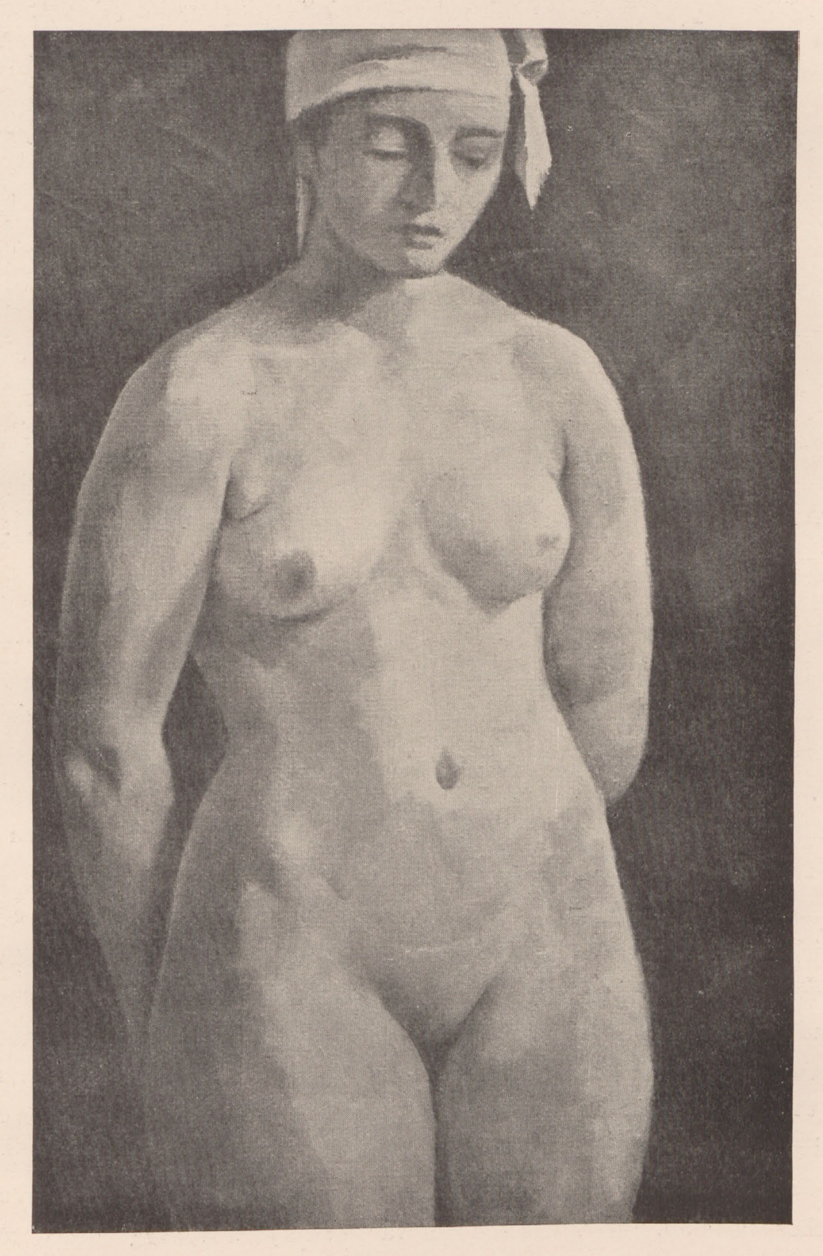
Der mittlere Saal vereinigte eine Anzahl wichtiger Werke. Albert Hau-



ERWIN HEINRICH: *Porträt*

eisens «Familienbildnisse» fesseln durch die natürliche und wohlgelungene Komposition, welche das Mehrfiguren-Problem bewältigt, ohne posiert oder gewollt einfach zu werden. Der Rhythmus des Ganzen entwickelt sich mühelos aus der Bewegung der dargestellten Personen; die übergeschlagenen Beine des Mannes bilden die Folie zu den Kleiderfalten der Frau, die Neigung der Köpfe des Mannes und des Mädchens veranlaßt uns, in Gedanken eine Linie fortzuführen, welche die Gruppe zu völliger Geschlossenheit bindet. Der farbige Ausdruck ist von großer Lebhaftigkeit, ebenso wie auf Rudolf Großmanns «Vogelscheuche». Karl Hofers «Tagträume» sind aus einer anderen und entfernteren Welt nahegerückt; aber trotzdem die Gestalten verwirklicht sind, so ist doch ein süd-

E. R. WEISS



Die Gefangene



GUSTAV WOLF: *Landschaft bei Karlsruhe*

deutscher Erdenrest in ihnen. Die «Unterhaltung» könnte gut eine Gruppe in der Ecke einer der so liebenswerten Wirtschaften Süddeutschlands sein. Adolf Strübes Landschaften sind im Ganzen zu Hofers Konzisität von großer Lockerung der Farbe. Die Leichtigkeit des Kolorits tritt besonders deutlich in der «Roten Brücke» in Erscheinung mit ihren hellen, schwingenden Klängen, welche dieses Stück Erde gewissermaßen in Schwebe halten.

Seine Bronze «schreitender Jüngling» erhält in ihrer Wiedergabe als wirksames Plakat der Ausstellung durch die eigenartige Beleuchtung des Körpers des Jünglings und des Adlers eine Entrücktheit des Schreitenden und betont dadurch die Idee, welche die Statue selbst in die eindringliche Realität des auf der Erde Ausschreitenden umwandelt. Auch Hermann Strübe, als Dichter Hermann Burte bekannt, hat einige weiträumige und stille Landschaften beigesteuert.

Eine Überraschung für mich war Alexander Kanoldts «Weiblicher Halbakt». Figürliches von ihm war mir bis jetzt fremd geblieben; man merkt aber dem Aufbau des Frauenkörpers die Kompositionsweise auf des Künstlers Architekturbildern an, wie die Fläche der Brust und der Schultern

ADOLF STRÜBE

Rote Brücke

ALEXANDER KANOLDT



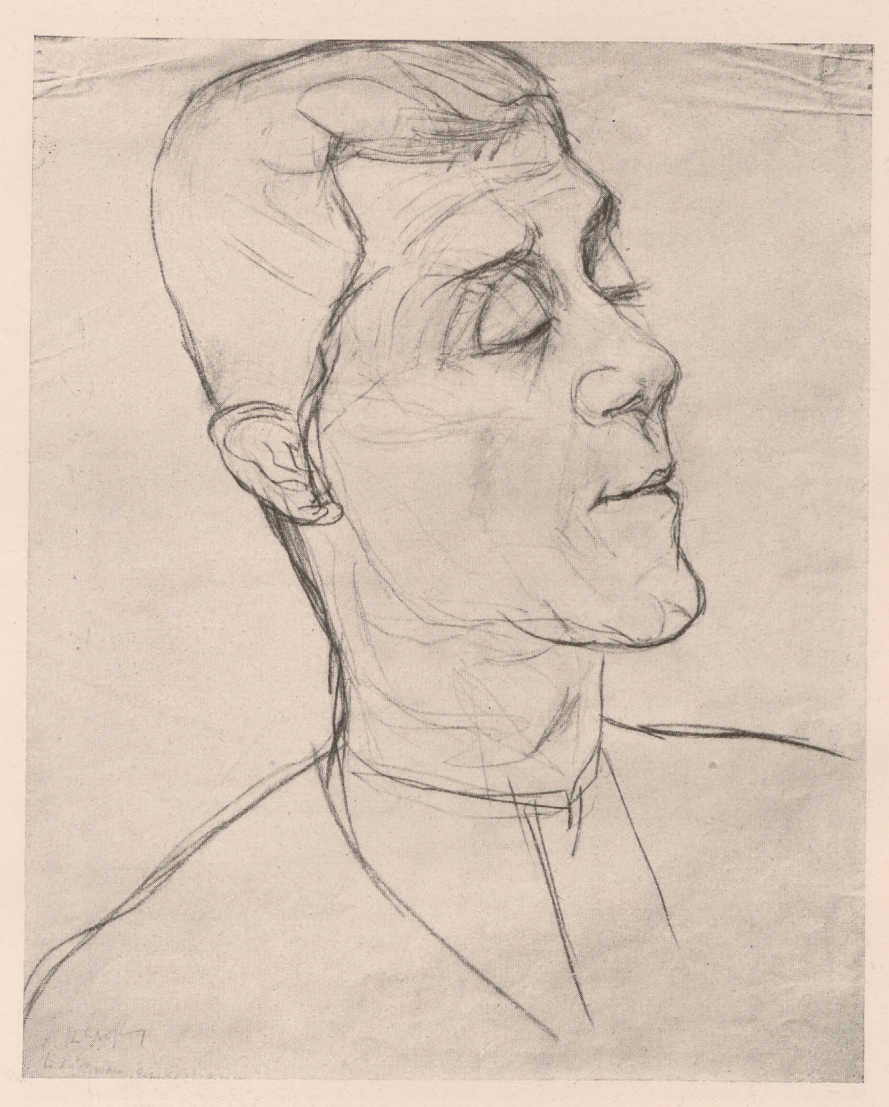
Weiblicher Halbakt

ALEXANDER KANOLDT

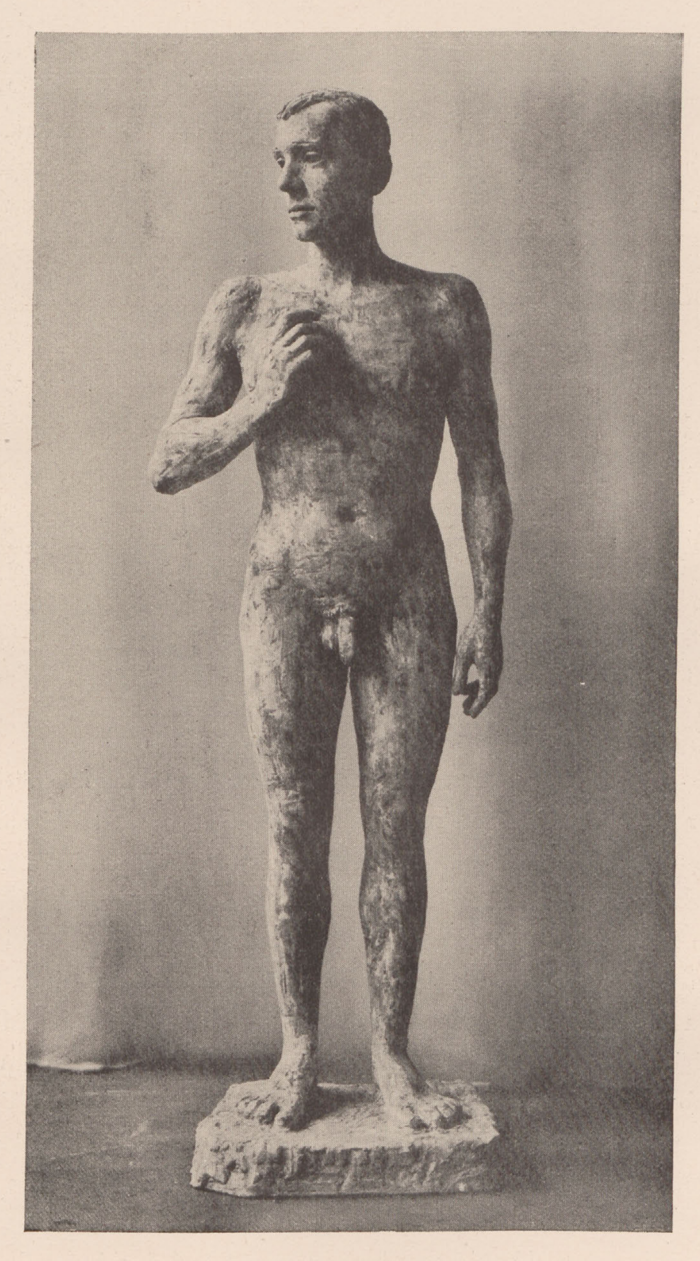


Cala

RUDOLF GROSSMANN



Zeichnung



Stehender Mann



H. GOEBEL: *Landschaft im Mai*

den Kopf trägt. Er steht damit auf dem Boden der «neuen Sachlichkeit»; eine sehr klare Bestimmtheit regiert das Bild, eine überlegte Abgemessenheit, wie auch seine Stilleben, die von Klarheit der Farbe und großer Ruhe sind, der Hans Meid in seinen Sizilianischen Ansichten mit ihrer flimmernden Luft, die voller Bewegtheit ist, ganz fernsteht. E. R. Weiß neigt hingegen wieder mehr zur Stille und zur Umrißformung seiner Werke. Hermann Goebels impressionistische Landschaften werden der Atmosphäre seiner Heimat gerecht, mag er nun die nüchterne Umgebung einer Fabrik oder die anziehendere Gegend des Odenwaldes zum Vorwurf nehmen. Gustav Wolf füllt seine kleinen Formate mit Licht, Luft und Sonne; die «Landschaft bei Karlsruhe» erinnert mit ihren pastosen Farben fast an eine technische Nachfolge von Goghs.

Die Plastik ist reichhaltig und besonders gut auf der Ausstellung vertreten. Albikers «Frauenbildnis» von herber Schlankheit und Ger-



HERMANN STRÜBE: *Zementwerk*



HANS MEID: *Palermo*



ADOLF STRÜBE: *Schreitender Jüngling*

stels Büsten und Brunnenfigur von erdhafter Üppigkeit und Maillolscher Fülle vertreten wirkungsvoll zwei Extreme der Auffassung von Weiblichkeit. Arnold Rikkerts Porträt sind von außerordentlicher Lebendigkeit; die Terracotta des W. v. Debschitz und der «Mädchenkopf» scheinen mir von besonders guter Qualität. Kurt Edzards «Stehender Mann» zeigt bei einer Verwandtschaft mit Fioris Werken in seiner straffen Architektur eigenes Wollen.

Die Zeichnung bietet eine Auswahl von Blättern Großmanns, dessen Porträtköpfe trefflich charakterisieren; Rudolf Schlichters Köpfe fesseln durch die Leichtigkeit seines Striches, Erwin Heinrichs Akte, des für die ausgezeichnete Ausstellung Verantwortlichen, haben eine ausgeglichene und dabei zarte Bestimmtheit, die an die Kunst der romantischen Nazarener denken läßt. So vermittelt die Ausstellung einen der interessantesten Querschnitte durch das künstlerische Schaffen Südwestdeutschlands in der Gegenwart. Man kann nur wünschen, daß die badische Sezession instand gesetzt bleibe, ihre Arbeit auf der begonnenen Grundlage fruchtbar fortzusetzen.

* * *

FRANZÖSISCHE LYRIK NEUERER ZEIT
AUSGEWÄHLT UND ÜBERTRAGEN VON WALTHER PETRY

IV. CHARLES DERENNES

Geboren den 4. August 1882

Bibliographie

L'Enivrante Angoisse, bei Ollendorf, 1904. — *La Tempête,* bei Ollendorf, 1906. — *Perséphone,* in der Collection poétique Garnier frères. — *La Chanson des deux Jeunes Filles, Le Livre d'Annie,* Luxusausgabe. — *La Princesse,* bei Edouard Champiou. — *La Fontaine-Jouvence,* bei Garnier frères, 1923. —

* * *

PERVIGILIUM

Meinem Freund Tristan Derême

Du lebst in dem dunklen Paris;
Deine Lampe hellet die Nacht;
Deine Dichtung ist nur noch dies:
Opfer, der Leere gebracht.
Wenn Übermüdung beschwert
Die Geliebte, ermattend verehrt
Kannst du hören die Straße empor
Ehe noch Schlaf dich versenkt:
Einen Schritt der ins Dunkel lenkt,
Wind der sich in Schweigen verlor.

Man eilt. Die das Leben verscherzten
Treten die tägliche Fron.
O Kümmernis aller Beherzten
Ob des Schildes weckenden Ton!
Ob des Schwerts das keiner sich freite,
Ob des Helden in Zelten der Weite
Nachsinnend den heldischen Taten!

Es regnet. Es nachtet. Die Rohen
Wollen mit Kämpfen uns drohen,
Mit ihren Sprüchen uns raten!

Ekel ob des Gemeinen,
Des Dunkels und schwelender Stänke,
O Mut, mein Bruder, vereinen
Die Herzen wir gegen die Ränke.
Die gegenwärtige Zeit
Hat nichts was uns befreit,
Uns die wir solcher Reine
Voll sind und sonder Schanden,
Daß wir uns selbst verfanden
Haßten wir hier zum Scheine.

Haß tiefer; Haß gebiert
Den Blitz in trüben Himmeln!
Wahr deiner Seele Geviert
Durch das die Geister wimmeln;
Entlarve, Späher der Nächte,
Der Lügenwunder Prächte,
Fühl deinen Abscheu steigen
Und gall die Lippe laben,
Doch vor des Hirtenknaben
Gesang muß Unmut schweigen!

Trauriger Stunden Dehnen!
Grau, das die Fenster blendet,
Du hassest deine Tränen
Als ob dich Weinen schändet.
Ermüden! Einsamkeit!
Du schenkest deine Zeit
Dem Denken oder der Liebe,
Ein Zeitkreis muß verderben:

Die Nacht liegt schon im Sterben
Ist Tag das das uns bliebe?

Alles ist Schierlingsschleim,
Alles ist giftverfüllt,
Der grauen Stunde Keim
Dichter und Liebende hüllt.
Was bleibt noch was nicht eitel?
Beug nieder deinen Scheitel
Schlag siebenfach das Herz:
Sieh dann die Morgenröten
Das Gold der Sterne töten,
Entheb dich deinem Schmerz!

Denn was dich aufwärts stählet
Ist Kraft die groß regiert.
So viel wie Not dich schmälet
So viel der Sieg dich ziert.
Ekel Schwachheit Beschwerde!
Worauf auf dieser Erde
Mein Bruder, zielt dein Sehnen
Das *nichts* und *niemand* stillt?
Ein Vers der tönend quillt
Darf göttlich dich belehnen!

Alles ist Trost und Entzücken
Wenn endlich es gelingt
Den Tränenstrom zu brücken
Mit Bogen des Verses, der singt;
Wenn ich, metrisch geschlossen,
Gelächter gleich Geschossen
Gleich der Rakete Zeichen
Entzünden kann, von Erden
Auf in die Wolkenherden
Die Licht und Himmel deichen!

Jetzt, ob von Zärtlichkeiten
Von Nächten und Glück du schwach bist,
Jetzt mußt du dich bereiten
Dem Wunschbild, das in dir wach ist.
Knie hin. In großem Zagen
Ob dich die Musen tragen,
Sei, wenn dich diese Damen
Besuchen wie ein Kind,
Such eh' die Zeit verrinnt
Wort Wendung Biegung Namen.

Schwarz ist parisische Nacht,
Ihr Morgen graues Versinken.
Doch Lind'rung dargebracht
Von Musen darfst du trinken.
Fühle der Stunde Reifen,
Flügel der Traurigkeit streifen:
O Abend still ob stillen Pflügen,
Stern über Kirchenmauern,
Duftschwall in Windesschauern,
Glaube an Liebeslügen!

Vorbei! öffne dein Fenster,
Sieh Menschen, die dort gehen,
Beklage sie, Gespenster
Die durch die Trugwelt wehen;
Ein Armer treibt vorbei,
Die Furt des Einerlei
Schließt hinter seinem Rücken;
Von Schwelgerei verschlammt
Sieh andre, schon verdammt
Mühselig vorwärtsrücken.

Ah, deine Seele birgt den Himmelsglanz
Da vor des Schmutzes Wällen

Die neue Fernsicht sinkt, der Tanz
Des Geistes an der Träume Schwellen.
Errätst du's? Deines Fensters Schauen
Drohet Gefahren aufzubauen,
Wahre vom Bild der äußern Welt,
Da streng die ersten Stunden stehen
Gebornen Tags, nur das Verstehen
Des Mitleids für das wüste Feld.

Du magst die Menschen messen,
Magst ihrer Spuren spotten:
Kein Lasttier wird vergessen
Hochlastig hinzutrotten.
Furchtbares Pfund der Herzen:
Traumblick der alle Schmerzen
Noch ewigt auf den Wegen . .
Bann sie! . . Ihre Gewalten
Kannst du unsterblich halten
Mit einem Handbewegen.

O atme auf! Das tiefe
Verschanden dieser Stadt
Biegt deinen Weg ins Schiefe,
Verhemmt des Ruhmes Rad;
Ferne der dunklen Hölle der Städte
Draus die Lober Rotte krähte
Die mit Sklavengesten winket
Rollt der Heerpfad groß ins Weite:
Leben, das von jeder Seite
Maßlos dir zu Arme sinket.

Was dieser Welt enthoffen?
Küsse, Verschmeichlungssänge?
Frauen, die blond und offen

Sich bieten .. Laß! O dränge
Dich fort, mein Freund von Plätzen
Da Schmerz und Wollusthetzen
Da Lüsten und Erkalten
Sich so uneinbar schlinget,
Daß Brunst mit Totem ringet,
Sich Leichen in Leichen verfalten.

Es gilt nur, wankes Erkennen,
Dein dichtendes Werk zu runden,
Dich selber auszunennen
Und deiner Kräfte Stunden.
Was dich verschwächt ins Schlechte,
Aurorens Sieggefechte,
Abtrag und Dunst des Raumes
Schutt Regen Trauerspannen:
Du wirst sie magisch bannen
Ins Zauberwort deines Traumes.

Die dir zu folgen meinen
Dir gleichend singen wollen
Schmücken mit kranken Reimen
Ihrer Rhythmen gebrochenes Rollen.
Laß sie! Laß sie sich mühen
O Bruder, die vielzufrühen,
Säfaul und ernteheiter,
Nicht wissend daß in Franken
Zum Bau von Sang und Gedanken
Grammatik der lenkende Leiter.

Dein Wollen und dein Denken
Wisse sie auszustanzen,
In rhythmische Sätze zu lenken
Die vor deinen Augen tanzen.

O Schätze Aeolus! Dies Spielen
Zu scheinbar müßigen Zielen
Ist deiner Seele Sehnen,
Schlag über das Ich noch Stufe,
Versuche, liebe und rufe
Echo aus heiligen Lehnen.

Hochmut der rauhen Laute,
Unfügsamkeit, wir müssen
Ob Armut auch sie baute
Sie voller Demut küssen!
Nicht Sohn des Lands der nicht fühlt
Wie Schutt und schotterverwühlt
Vor Tanz Sang Sprung sie schwer ist,
Nicht Längen und nicht Kürzen
Um in den Traum zu stürzen
Sehnsucht, die lebensleer ist.

Wo bleibet alles Dichten?
All das, was dir zum Ruhme,
Gewählten Wegs Verpflichten,
Der Auserwählung Blume?
Nein, alles, was man aufruft
Gen Rosen ersten Tauduft
Der Schönheit leicht Entfalten
Der Leiden glosend Dünsten
Ist, wenn von Frankreichs Künsten
Man spricht, ihr schwieriges Schalten.

Ist ihre seltene Hehre
Sehr reinen Vers zu tönen,
Sag nicht die Tinte sehre
Den Glanz von Azurs Söhnen . .
Dienend dem Sprachenschatze

Fühlt sich der Held am Platze
Nur bei des Schreibsafts Düften:
In seiner Verse Ringe
Stößt er des Abgrunds Dinge,
Lust oder Wut, in Grüften.

* * *

L' AFRICANA

ROMAN VON THEODOR DÄUBLER

(Fortsetzung)

RASCH ward dann das Mena-house erreicht. Zu tiefst beklommen, trat der Levantiner ein. Er wußte, nun sollte er Bericht erstatten, sein Name würde in die Zeitung kommen . . . dies aber war ihm zu höchst peinlich. Er besaß nicht genug Verstand, um einzusehen, daß es anders sein konnte, ja mußte. Schon bei den Pyramiden hatte große Aufregung unter den Arabern geherrscht. Nicht um ihn bangte ihnen, ganze Karawanen mochten im Wirbelsturm der Wüste zugrunde gegangen sein! Seine Rückkehr erfreute nur. Das Opfer der Lustfahrt, eine Nubierin, sollte belanglos bleiben. Zu seiner großen Freude sah diesmal der doch recht eitle junge Mann, daß er keineswegs Mittelpunkt eines großen Ereignisses geworden war! Im Laufe der ganzen Nacht liefen Hiobsbotschaften über verunglückte Wüstenreisende ein. Schon am nächsten Tag konnte er sich, ohne weitere Bezahlung des Arabers, nach Kairo begeben. Der bereits geleistete Vorschuß genügte vollauf für die zwei, abseits von der zivilisierten Welt, verbrachten Tage. In Kairo scheute er keinen Vorwuf Fatimes. Er begab sich in das Haus ihrer Eltern und fand sie daheim. Schwarzgekleidet trat ihm das Mädchen entgegen.

Paolo fragte sie erstaunt: «Wie kommt es, Fatime, daß Ihr wißt, daß uns allen Unheil zugestoßen ist?»

«Nicht davon redet,» antwortete die junge Nubierin, «sondern erklärt Euren Frevelmut.»

Paolo war bestürzt. «Daß ich Euretwegen umgarnt wurde,» sagte er dreist, «wird niemand leugnen. Ihr habt mit mir gespielt, mein Blut in höchste Wallung gebracht; ich suchte Zerstreuung in der Wüste; Rettung vor dem eignen, durch Euch vergifteten Innern. Ihr aber habt Euch als Wilde gezeigt, mir eine Spionin nachgesandt.»

Fatime warf sich den Schleier vors Gesicht und rief: «Machen wir uns gegenseitig keine Vorwürfe. Kein Wesen soll durch unsere Liebe geboren werden: eines aber ist für uns gestorben. Ich kann hier nicht länger bleiben, bringt mich nach Europa!»

«In Europa!» sagte triumphierend Paolo, «Ihr wißt, was Ihr in bezug auf dieses Wort versprochen habt!»

«Ich halte alles, trotz der Toten! — Nun geht!» setzte sie hinzu, «kehrt nicht wieder, bevor Ihr mich aus Ägypten entführt!»

Die Mittel mit Fatime zu reisen, hatte der Levantiner; Lust, diesen Plan auszuführen, jedoch nicht. Immerhin fühlte er sich dazu verpflichtet, der Gedanke an die Verunglückte gab ihm keine Ruhe. So begab er sich zu Fuad nach Alexandria und legte ihm alle Umstände klar auseinander. «Ihr seht,» bedeutete er ihm, «ein Opfer ist schon gefallen. Laßt Fatime reisen, gebt ihr die Freiheit wieder, verfolgt auch mich nicht, ich bin dem Mädchen gewogen. Vor mir hat sie sich keineswegs zu fürchten. Ihr Versprechen sei ihr zurückerstattet; erlaubt bloß, daß ich das meine halte. Von Euch fordre ich jedoch Sicherheit in meiner Heimat, in Ägypten, wenn ich heimkehre.» — Fuad sah die Richtigkeit dieses duchschnittlichen Gedankenganges ein und meinte etwas verächtlich: «Bleibt augenblicklich ruhig in Alexandria, nehmt aber zwei Plätze erster Klasse in getrennten Kabinen zum nächsten Lloyddampfer nach Triest. Begebt Euch auf das Schiff; das Mädchen bringe ich, eine Stunde vor Abfahrt des Dampfers, an Bord. Begleitet sie nach Europa, kehrt bald zurück; Fatime wird hiermit Eurem Schutz übergeben. Ägypten rechnet nicht mehr auf sie. Möge Europa der Nubierin günstig sein!» — Paolo war selig, er tat, wie ihm der mohammedanische Fanatiker geraten hatte.

Als sich der junge Levantiner an Bord der Thalia begab, sah er von ferne auf dem Deck erster Klasse Fatime, die sich um ihr Gepäck zu schaffen gab. Sie mochte soeben angekommen sein. Sowie ihn das Mädchen auf dem

Molo erkannt hatte, grüßte es mit Winken der hellbraun behandschuhten Nubierhand. Als die zwei beieinander waren, meinte Fatime: «Seien wir fröhlich, es geht nach Europa, denken wir nicht mehr an die im Wirbelsturm umgekommene Base!»

Paolo, der eigentlich nicht wußte, warum er nun reisen sollte, sagte zu sich selber: ‚Lange bleibe ich diesmal nicht dort oben, aber manche lustige Woche soll es werden!' Er war schon einigemal in Europa gewesen. — Fatime hatte sich gefreut, nach dem gepriesenen Westen zu kommen. Immerhin galt es ein Abenteuer, das unangenehm hätte ablaufen können, nun vergnüglich zu seinem Ende zu bringen. Vielleicht hatte ihn auch die Erfreutheit Fatimes über die Reise in den fremden Erdteil frohgemut gestimmt. Solange das schöne Dampfschiff im Hafen lag, schritten die zwei das Deck erster Klasse munter ab und machten Pläne. Fatime wollte nach Venedig, Paolo nach Nizza: In einem aber waren sie einig, das Ziel mußte schließlich Paris sein! Kaum hatte das Schiff die Anker gelichtet, als in die behagliche Stimmung ein Mißton kam. Ein andrer junger Levantiner war der Nubierin aufgefallen. Aus welchem Grunde, wußte sie selber nicht. Bald richtete auch er neugierige und zugleich stechende Blicke auf Fatime. Kaum hatte das Paolo gemerkt, als auch seine Eifersucht wach werden mußte. Doch, dachte er sich, mir kann das gleichgültig sein; kaum in Europa angelangt, verlange ich den Preis meiner Mühe und Ausdauer: Zieht das dunkle Mädchen dann mit einem Weißen weiter, so kann mir das nur angenehm sein. Sich eines Mädchens zu entledigen, ohne daß sich ein Ritter zum Ersatz einfindet, ist ja immer peinlich. Ein Tamtam erklang: In der ersten Klasse wurde zum Mittag gerufen. Es waren nur Weiße zugegen, Paolo fühlte sich sofort in der Gesellschaft der Nubierin unangenehm berührt. Fatime war noch ganz naiv, merkte nicht, daß ihre Anwesenheit Ärgernis erregte. Der Steward wies ihr und Paolo zwei Plätze am untern Tische an. Nicht die ganze Tafel war ja besetzt. Diese Absonderung genügte jedoch nicht. Zwei Amerikaner und drei Amerikanerinnen wollten sich nicht niedersetzen und schimpften auf Englisch über die dunkelfarbige Passagierin erster Klasse. Paolo verstand wohl, was man da sagte, das nubische Mädchen jedoch nicht. Er blickte sie vorwurfsvoll an. Sie erwiderte mit breitem Lächeln. Gleich darauf trat ein Offizier ein

und entschuldigte sich im Namen der Gesellschaft bei den westlichsten Westländern. Als Paolo die Parteinahme an Bord zugunsten der Amerikaner und gegen seine Begleiterin festgestellt hatte, bat er Fatime, mit ihm den Speisesaal zu verlassen. Das Mädchen war bestürzt, konnte den Grund nicht einsehen. Draußen verhandelte er mit dem Steward, der in einer größeren, leergebliebenen Kabine für beide decken sollte. Endlich verschwieg Paolo der Nubierin den Grund des Auftrittes im Saale nicht. Das arme Mädchen fühlte sich ganz unglücklich, raste aus der Kabine, hatte halb die Absicht, sich ins Meer zu werfen. Doch geriet sie bei ihrem Laufen über Deck in ein Knäuel von Menschen. Der andere Levantiner, hatte ihre Partei genommen und sprach nun aufgeregt, erzürnt mit dem Kapitän und andern Offizieren des Lloyddampfers. Diese leibliche Hemmung zum letzten Entschluß der Nubierin sollte nun auch eine seelische werden. Sie hatte unter den Bleichgesichtern einen Kavalier gefunden, der unter Umständen für ihre dunkle Haut seine eigne weiße einsetzen wollte. Man schien gar nicht weit von einer Prügelszene entfernt zu sein. Nun ging es Fatime wie ein Blitz durch den Sinn: Der ritterliche Alexandriner war ihr schon einmal begegnet. Er konnte kein andrer gewesen sein, als der junge Mann, den sie unter der hellerleuchteten Markise entdeckt hatte, als sie von der dicken Nubierin von der Straße weg auf ihr Dienstbotenzimmer mitgenommen wurde. Das afrikanische Blut regte sich; da dieser Mann ein Levantiner war, mußte er arabisch verstehen. In dieser Sprache wandte sich nun Fantime an ihn: «Du, Alfonso Capello, sollst mich in Europa bekommen, nicht der feige Paolo Jeroniti. Ich bin noch eine Jungfrau.»

Der also Angesprochene, des Arabischen durchaus mächtig, war sehr erstaunt, besonders da er seinen Namen aus dem Munde einer vollkommen unbekannten Nubierin in auffallenden Kleidern zu hören bekam. «Mademoiselle,» erwiderte er, «ich erfülle bloß meine Pflicht als Gentleman und in Ägypten geborener Europäer.»

«Sind alle Menschen hier so gräßlich, oder nur die Engländer, die Amerikaner?» fragte Fatime.

Worauf Alfonso erwiderte: «Das Vorurteil gegen dunkle Menschen ist bei weißen Völkern allgemein. Ihr Begleiter hätte das wissen müssen, um

Ihnen solche Unannehmlichkeiten zu ersparen. Am allerhärtesten benehmen sich in solchen Fällen Engländer und besonders Amerikaner.»

Weiter wurde das Gespräch nicht geführt, da Paolo auf dem Plan erschien und Alfonso wütend ansprach: «Was mischen Sie sich in fremde Angelegenheiten ein? Das Mädchen gehört mir. Sie scheinen mir ein unverschämter Schürzenjäger zu sein!»

Im gleichen Augenblick saßen ihm zwei Ohrfeigen, eine rechts, die andere links, schräg über die Backen, im Gesicht. Zurückschlagen konnte er nicht, denn schon hatte ihm ein Maschinist des Dampfers, der soeben vorüberging, die Arme festgehalten. Es blieb ihm nichts andres übrig, als wutschnaubend gegen Alfonso Schmähungen hervorzubringen, mit einem Duell zu drohen.

Fatime hatte sich unterdessen ganz eindeutig auf die Seite Alfonsos geworfen und schrie: «Mit ihm reise ich nach Europa, du hast dort nichts von mir zu erwarten.» Die Parteien wurden gesondert. In seiner Kabine überlegten sich der Geohrfeigte und zwei Offiziere des Dampfers, ob ein Duell möglich wäre. Nur in Triest konnte es ausgefochten werden. Die Offiziere des Schiffes durften keine Partei für einen Gast nehmen, vermochten es nicht, Sekundanten zu sein. Der Kapitän sprach mit einigen Passagieren, die meinten, Paolo wäre nicht satisfaktionsfähig, um eine Schwarze schlage man sich überdies nicht. Alfonso, der seine Ehre nicht angegriffen sah, brauchte sich um das Duell nicht zu kümmern: Er ging zu allen Mahlzeiten, wurde auch bei hohem Seegang, der sich am zweiten Tag der Reise oberhalb Kretas ereignete, keineswegs krank, freute sich, seines geohrfeigten Rivalen Paolo nicht ansichtig werden zu müssen. Allerdings hatte dieser, bevor vierundzwanzig Stunden um waren, Alfonso durch den zweiten Kapitän sagen lassen: «Auf hoher See ist es nicht möglich, Sekundanten aufzubringen, in Triest wird der Ehrenhandel ausgetragen!»

Alfonso sagte darauf lächelnd zu Paolos Kartellträger: «Schon recht!»

Paolo rührte sich nicht aus seiner Kabine; am ersten Tage aß er kaum, weil er zu aufgebracht war. Am zweiten erfaßte ihn die Seekrankheit und verließ ihn erst am vierten in der oberen Adria, als die See zur Ruhe kam. Fatime fühlte sich so tief gekränkt, daß sie nicht zu unterscheiden wußte, wann ihr seelisches Unbehagen in leibliche Seekrankheit überging: Sie wollte niemanden sehen, ließ keinen Menschen eintreten. Sie hatte eine

Flasche Kognak bei sich und nährte sich vier volle Tage davon. Als es zum letztenmal vor der Ankunft in Triest Nacht geworden war, begab sie sich gut eingehüllt auf Deck. Rechter Hand sah sie ein Leuchtfeuer von einer der Dalmatinischen Inseln herüberblinken: Europa, durchzuckte es sie. Das Schiff hatte wohl in Brindisi gehalten, doch sie, durch Beleidigung dumpf geworden, davon nichts bemerkt. — Es war nun eine wunderbare Sternennacht. Die Klarheit des Winters paarte sich mit linden Südlüften, die aus Afrika über das Mittelmeer den Lenz brachten. Auf einmal fühlte sich das Mädchen zu tiefst ergriffen, beinahe glücklich, Schmach und Unwille waren vergessen. Sie ging bis ans äußerste Heck des Schiffes, wo sonst die Fahne weht, und auf einmal sang sie die Liebesarie aus der Aida. Niemals noch, das fühlte Fatime, hatte sie so schön gesungen. Mehrere Passagiere wurden aufmerksam, lauschten; zwei englische Kinder waren nah an sie herangekommen und gaben ihr die Hand, als sie ausgesungen hatte. Sie aber blickte nun lange ins Meer und bemerkte, wie Delphine beim Schaumaufwirbeln mit der Schraube des Dampfers wetteiferten. Das Ergreifende eines Naturschauspiels war ihr wunderbar aufgegangen und wehmütig dachte das Mädchen an die nubische Heimat am Nil. Auf einmal merkte es, daß sich ihm eine männliche Gestalt näherte. Fatime blickte auf. Alfonso stand vor ihr.

«Ich habe gehört, Sie seien krank gewesen, fühlten sich aber nun wohl!» redete er die junge Nubierin auf Italienisch an.

Sie antwortete: «Ich danke Ihnen, ich fühle mich selig, daß ich morgen in Europa landen werde.»

«Sie haben sehr schön gesungen,» setzte der Levantiner das Gespräch fort, «gerne würde ich Sie auch hören.»

«Das soll sein,» rief das Mädchen beherzt, «nun ist es spät geworden ... alle haben sich niedergelegt, so werde ich für Sie, die Delphine und Sterne singen.» Und schon begann das Mädchen die Sterbensszene aus der Afrikanerin vorzutragen. Alfonso war sehr gerührt und fragte die junge Nubierin, ob sie Sängerin von Beruf wäre.

Sie antwortete plötzlich sehr betrübt: «Für mich gibt es nur zwei Rollen, die Aida und die Afrikanerin.» Sie erwartete, Alfonso würde ihr sagen, wenn man so schön singt, könne man auch die Eleonore singen.

Er aber meinte: «Nun, dann treten Sie nicht auf, bleiben Sie bei mir und singen Sie nur mir vor.»

Fatime aber sagte: «Vielleicht morgen oder übermorgen, heute würde ich mich erkälten.» Und weg war sie.

Am nächsten Morgen war ein strahlendes Wetter und man entdeckte die schneebedeckten Alpen über dem Meer. Fatime hatte ein nilgrünes Wollkleid an: sie verglich es unwillkürlich mit dem Himmel über Europa: wie glichen sich die Farben zu dieser frühen Stunde! Das Wasser war anders: heller — seine ungeheure Wogenpracht wälzte sich, unter perlmutternder Glasur, lila Fernenglanz entgegen. Nur zu Füßen eines in seine Tiefen Blickenden offenbarte das Meer sein herrliches Kobaltblau. Noch schienen die weiten, weißen Gletscher und Schneegipfel mit Morgenrot gesprenkelt. Die Nubierin blickte auf ihre Brust: dort fehlten die Kamelien. Fatimes Blumen! Kein warmer Rosenhauch liegt dort auf Wolken und Gebirgen, ging es ihr durch den Kopf: Die kalte Kamelie ist das freudig faßliche, leicht zugegne Sinnbild eisiger Höhen zu junger Blutstunde. Fatime hatte nie Schnee gesehen, doch Paolo sprach ihr oft davon, er hatte ihr sogar versprochen, sie nach Sankt Moritz mitzunehmen. Obschon sie die Natur nur selten anging, so konnte die Nubierin ihre Schönheit doch plötzlich eigenartigst fassen. Beinahe überkam sie da zur Stille berufende Schau der Seele. Doch diesen Zustand verstand sie rasch los zu sein: Fatime wollte singen, singen, jubeln — Europa zu.

Bald schwand der Alpen sachter Purpur, gegen Mittag verblaßten die nun viel näheren Schneegebirge fast ganz. Eine weiße Stadt, wie das glänzende Gebiß eines Meerungeheuers erschien über dem Horizont. In diesen Schlund soll ich geraten, dachte sich Fatime. Sie war stundenlang allein auf Deck gewesen. Nun erschien Alfonso.

«Guten Morgen, Mademoiselle,» grüßte er, «das ist Triest, sind Sie bereit, in Europa an Land zu gehen? Kann ich Ihnen in der Fremde behilflich sein?»

Fatime nickte: «Bleiben Sie bei mir, schützen Sie mich vor Paolo.»

«Hat er Ansprüche auf Sie?» fragte Alfonso.

«Jawohl, erwiderte Fatime, «schlagen Sie sich mit ihm, töten Sie ihn, damit ich ihn los sei!»

«Warum, hassen Sie ihn?» erkundigte sich etwas betroffen Alfonso.

«Nein, aber ich liebe zweierlei,» erwiderte die Nubierin, «vor allem meinen Gesang, dann aber auch Sie.»

Als die Thalia im Hafen von Triest angelegt hatte, begab man sich über ein breites Fallrep an Land. Im Gedränge kamen sich noch an Bord des Schiffes Paolo und Alfonso nah. «Feigling!» rief Paolo und gab Alfonso einen Rippenstoß. Der wurde sofort erbittert. Im gleichen Augenblick aber waren die Rivalen auch schon wieder getrennt. Zwei Beamte der österreichischen Polizei schrieben sofort die Namen der beiden feindlich gesinnten Alexandriner auf und sorgten an Land dafür, daß sie sich nicht träfen. Auch wurde von einem Polizeioffizier das Nötige veranlaßt, damit die beiden Herren in verschiedenen Hotels unterkämen. Da sich einige Passagiere als Zeugen einmengten, wurde auch der jungen Nubierin geraten, in einem andern Hotel abzusteigen. Überdies wurde sie, obschon Fahrgast erster Klasse, gefragt, wie lange sie sich in Triest, in der österreichischen Monarchie überhaupt aufzuhalten gedachte. Sie sagte: «Nach drei Tagen spätestens, fahre ich nach Venedig». Worauf sich die Herren der Behörde mit höflichem Gruß entfernten. Fatime, als sie nun allein mit ihrem wenigen Gepäck im Wagen saß, war es unangenehm zumute. In einem Hotel, Aquila Nera, also zum schwarzen Adler, wurde sie abgesetzt. Die Nubierin merkte nun, daß sie kaum Geld zum Bezahlen der Droschke hatte. Wo befand sich Paolo, der doch ihr Reisebegleiter sein sollte? Sie entschuldigte sich, daß sie nur ägyptisches Geld hatte, bat den Portier, den kleinen Betrag auszulegen. Im Fremdenbuch schrieb sie sich als Opernsängerin ein. Alfonso dachte zuerst nicht an Fatime, sondern bloß an den Insult Paolos, ohne zu bedenken, daß doch er ihm vor ein paar Tagen auf dem gleichen Dampfer Ohrfeigen gegeben hatte. Er lief als Stadtkundiger in Triest, sofort in die Fechtschule und erkundigte sich nach den zwei Lehrern Barbasetti und Caragnani. Barbasetti, erfuhr er nun, befand sich augenblicklich in Mailand bei einem Turnier; Caragnani gäbe soeben Unterricht. Da nahm Alfonso eine Visitenkarte und schrieb ein paar Zeilen, in denen er sich auf einen gemeinschaftlichen Freund Demetrio Adelchi-Cremaschi berief, und sandte sie dem beschäftigten Fechtlehrer. Nach zwei Minuten, erschien der ausgezeichnete Meister seiner Kunst, empfing den Alexandriner höflichst und fragte ihn

nach seinem Begehr. Alfonso verlangte ein menschenleeres Zimmer, um ihn seine Angelegenheit erklären zu können. Unter vier Augen sagte er ihm alles, wie es stünde. Caragnani meinte nun, es sei sehr schwierig, nach dem Ehrenkodex vorzugehen, um in dem Fall korrekt zu bleiben. Er selbst könne nicht entscheiden, ob Duell noch möglich wäre, da vier Tage seit der Forderung vorüber wären. Dies um so mehr, als Paolo sich beim Ausschiffen nicht hätte beherrschen können und Alfonso, nachdem die Forderung ergangen war, angegriffen habe. Freilich stünde der Fall überhaupt fraglich, da keine zwei Zeugen das Kartell übernommen hätten.

Alfonso sagte, nötigenfalls würde er Paolo nochmals provozieren und fordern.

Caragnani meinte aber, vielleicht sei eine chevalereske Lösung unter allen Umständen ausgeschlossen, da sich Paolo möglicherweise unritterlich benommen habe; jedenfalls versicherte er, Alfonso seinen Beistand gewähren zu wollen.

Die zwei Herren waren eben dabei sich zu empfehlen, als Caragnani ein neuer Besuch angekündigt wurde. Er schmunzelte und sagte Alfonso: «Warten Sie einen Augenblick, ich werde den Herrn im Nebenzimmer empfangen.» Wie der Fechtlehrer vermutet hatte, handelte es sich um dieselbe Sache. Zwei Freunde des in Triest sehr bekannten Paolo waren erschienen und baten Caragnani um Ratschlag und Hilfe, gegebenenfalls auch einige Stunden im Fechten, vor Austragung des Ehrenhandels. Caragnani zeigte sich ablehnend, erzählte, zum Erstaunen der zwei Herren, daß er schon über den Vorfall im Bilde war. Immerhin gab man sich die Adressen und Caragnani versprach noch am gleichen Abend den Zusammentritt eines Ehrenrats. Die Herren nahmen Abschied und entfernten sich. Gleich darauf trat Caragnani ins Zimmer zu Alfonso und sagte ihm kurz, daß der Ehrenrat noch am gleichen Abend seine Entscheidung treffen sollte und entschuldigte seine Eile mit dem unterbrochenen Fechtunterricht (Forts. folgt.)

* * *

DER VOGELFLUG

VON OTTO HEUSCHELE

...WUNDERBAR war an diesem Abend Erde und Himmel. Ruhig, dunkelbraun, kühl und feucht lag das Land. Es war ein Abend zu Ende des Juli, die oft so kühl und feucht werden wie jene ihre Geschwister im Oktober. Ganz leise standen die grünen Bäume, sie waren noch feucht von einem Regen, der am Morgen gefallen war, dessen Spuren noch sichtbar waren in den schmalen Rinnen, die von den Wagen eingepreßt wurden. Wie flüssiges Silber lag das Wasser in den kleinen Schalen und Weihern, die im Parke zerstreut waren. Kleine Fliegen und Schnaken hüpften darauf hin und her. Dies war der Abend. Über die Erde, wie eine Kuppel gespannt, der Himmel, silbern ganz leicht blau, und dieses Blau an den Rändern langsam und zag sich verfließend ins Lichte, Helle, Farblose, jenes Farblose, in dem so viel Ahnung liegt und wundervolles Aufsteigen der Idee des Vergänglichen. Wie eine riesige Perle, ein großer, mächtiger, edler Stein war der Himmel über der Erde; wolkenlos, ganz frei und klar. Ich liebe den wolkenleeren Himmel im allgemeinen nicht, aber in diesen Stunden des Abends, in diesen Stunden der vergehenden Formen, da liebe ich ihn, da ist viel Schönheit und Ahnung in ihm, Ahnung des Ewigen. Er breitet eine Ruhe aus und ist erfüllt von Geheimnis und Gleichnis, von unergründlichem Ahnen der Ewigkeit, da weiß er von verschwiegenem Geheimnis wie die tiefen Brunnen. Alte Türme stehen dunkel vor dem silbernen Himmel; sie verlieren ihre Teile und ihre Glieder werden ein Ganzes. Berge ruhen wie schwarz-blau träumende Tiere und alte Städte stehen magisch vor diesem silbernen Leuchten. So liebe ich den Abend, der schweigen kann und ruhig in sich versinken. Ich lasse die Bücher und gehe ganz leise durch den feuchten Gang mit den kalten Steinwänden, um ins Freie zu gelangen. Ich setze mich unter einen Baum, in dessen Wipfel nur das leise Geflüster der wogenden unsichtbaren Winde ist, vor mir ruht die Erde, der Himmel; beide grenzen irgendwo in silbernem Bande aneinander. Es ist eine wunderbare Stunde, diese Abschiedsstunde des Tages, diese Ankunft der Nacht, da enteilt Minute um Minute und vergeht dennoch nicht, weil die Abend-

stunde keine Zeit kennt. Leise und geräuschlos verlöschen nur die Farben, eine stirbt nach der andern ab, eine strömt hinein in die andere, die hellere immer in die dunklere, bis nur noch diese Dunkeln sind und darüber das silberne Geleucht des Himmels, der noch helle ist wie ein Spiegel, vom Anglanz der schon versunkenen Sonne. In diesem Spiegel des Himmels sieht sich die Erde am Abend. Nur eine Minute lang, aber jetzt ist die Minute einer Ewigkeit gleich. Es liegt ein großes Schweigen um mich ... Unter mir ruht das Dorf, wie ein müder Mensch im Abend, hingelehnt an die Halde des Berges. Kein Schritt geht über das alte zertretene Pflaster, kein Laut ist vernehmlich, nichts regt sich ... ganz rein liegt die Erde. Wie wunderbar ist diese Stille, in der Ewigkeit und Gott wohnt. Ohne diese Stille wäre Gott nicht, hier ist er mir näher als im stürmenden Wetter, hier hör' ich seinen leisen und ruhigen Atem gehen. Bald ist die Erde wie ein schweigender kniender Beter im weiten Dom des Himmels; in diesem Schweigen steht Gott bei ihm. In dem Gehöfte steigt aus einem Kamin Rauch auf, das Auge sieht ihn, fühlt wie er einbricht in die Stille des Abends, in die Klarheit des silbernen Leuchtens. Magisch, wie sich der Rauch lautlos durch die große Stille bewegt, er verliert sich und ist entschwunden. Wieder ist der edle Stein klar und rein ... Ich sitze unter meinem Baume, meine Hände habe ich an das feuchte Holz der Bank gepreßt, sie sind kühl. Ganz hingegeben ist meine Seele dem All. Mein Körper wird leicht, fast schwerelos, ich empfinde ihn nicht mehr. Wunderbar weitet sich alles in mir. Alle Gesetze der Erde müssen aufgehoben sein, kein Raum, keine Zeit existiert mehr, ich fühle nur die feuchte Nähe der Erde, die trockene Helle des silbernen Abendhimmels. Minuten mag dieses Hingegebensein dauern, für mich könnten es Tage und Monate gewesen sein. Lagen doch hundert Schicksale und Geschicke, Reisen und Fahrten, Einkehr und Abschied, alles lag für mich in diesem Hingegebensein an den Abend. Nicht chaotisch, nein wie eine große Harmonie kommt alles riesenhaft aus der Ferne, wird klein, nimmt menschliches Maß an, wenn es an mich grenzt. Da kommst dann plötzlich Du heraus aus dem Unsichtbaren und trittst vor mich wie an irgendeinem wirklichen Abend in den Bergen. Ich fühle wie sich Deine Hand in die meinige legt, die Kühle der meinen mischt sich der Wärme der Deinen bis eine wohltuende Harmonie erreicht ist ... Dies alles ist wie

Traum und ist doch kein Traum, ist großes waches Dasein, ist wie eine nähere, reinere Wirklichkeit. Eine Wirklichkeit, die niedersteigt aus dem magischen Himmelsspiegel. Wie die Bilder im Spiegel, so erscheinen mir diese Visionen sie drängen sich in mich und gehen wieder aus mir heraus. Raum und Zeit sind nur mehr leere Begriffe und keine Wirklichkeit. Stilles, fast lautloses Vergehen der Farben und der Formen, die den Sinn der Erde tragen, das ist das Einzige in der Wirklichkeit der Erde, die sich in die Wirklichkeit der Seele und des Geistes fügt...

Da bricht ein Laut durch die Stille! Unsichtbar noch ist die Ursache dieses Schreies, verborgen über mir. Einen Augenblick, und ich kenne seinen Ursprung. Ein großer Nachtvogel ist aufgeflogen von einem dürren Ast, der mit halblautem, splitterndem Krachen gebrochen ist. Ein leiser, schwebender, schmerzlicher Laut folgt aus der Kehle des Tieres, dann fliegt es durch den Himmel. Schwarz, in fahlem Silber ... einbrechend in den edlen Stein. Wie wundervoll aber ist der Vogelflug durch die lautlose Stille des Abends. Mächtig sind die Schwingen des Tieres in den Raum gespannt, magisch sind die dunklen Runen, die der schwarze Leib auf die silberne Fläche zeichnet. Wo ist dieses Fluges Ziel, wer lenkt diesen Flug? Dieser Vogelflug ist wunderbar im silbernen Geleucht des Abends; wunderbares Abbild des menschlichen Lebens hinführend durch die Länder der Erde; einbrechend an einem Abend in das Leben, jenes Leben, in dem viele Leben sind, wo in meinem Leben das meiner Ahnen weiterklingt, wie ein in eine stille Nacht gesungenes Lied. Wieder wendet der Vogel, wieder legt er in einem neuen Schwunge seinen dunklen Körper in das silberne Meer. Ein Segler in einsamer Weite des Alls. Kennt er seine Wege, weiß er um die Gesetze seines Fluges? Unenträtselbares Geheimnis des Alls. Welche Kreatur weiß um ihrer Wege Biegungen und um ihre fernen Ziele? Zog ich nicht auch einmal aus, früher, ich zählte wenig Jahre und mein Weg ging durch Städte und Dörfer, und Menschen standen, und Tore waren aufgetan, und Brücken über Ströme gespannt und wilde Wasser stürzten über gelbe Felsen und große Vögel flogen her und kreisten über meinem ängstlichen Angesicht, wer kennt aller dieser Wege Gesetze? Ihr Gesetz ist das Geheimnis der Leben. Wer kennt den Flug dieses Nachtvogels? Eine Minute und aus seiner Kehle bricht ein Ruf in die Nacht ... dunkel und kühl fällt

er in die Stille. Lauscht diesem Rufe irgendwo verborgen ein Wesen? Welch ein Geheimnis diese zerbrochene Stille, wie ein Stein klirrend einfällt in eine dünne gläserne Kugel. Einen Atemzug lang harret der Vogel, er sinkt leise in die Tiefe, als sei er an seinem eigenen Ruf erschrocken, als habe der Schrei ihm das Herz gebrochen . . . aber schon hält sein Fallen inne, irgendwo steigt aus dunkler Baumkrone ein anderer Vogel empor. Auch er steigt in den silbernen Himmel und der erste Vogel hebt sich wieder empor. Sie ziehen ihre dunklen Linien in das helle Himmelsgewölbe. Nun sind es zwei . . . bald drei, dann vier, andere folgen, immer magischer wird die Bewegung und die Fülle der Vögel. Welches Rätsel entfaltet sich hier? Nun ziehen mich ihre Kreise und ihre Spiralen in sich hinein. Wie vordem in die silberne Magie des Himmels versinke ich jetzt in die Zauber dieses Vogelfluges. Wie der leise Rausch einer zarten Liebkosung umzieht mich die Welt dieses Wunders. Wege der Menschen, hier schweben sie in den Wegen der Tiere. Einem Unsichtbaren geben sich diese Wesen hin, einer weiß vom andern nichts, aber ein großes Gesetz führt eines dem andern zu. Die Kreise dieses Fluges verengen sich und weiten sich wieder. Sie tauschen ihre Plätze in der Harmonie ihrer Bewegung. Schweigend durchsegeln sie die Luft. Doch für mich schweigen sie nimmermehr. Eine unendlich zarte feine und süße Musik umzieht sie. Ich fühle, daß so die Alten die Musik der Gestirne vernahmen. Ich höre diese Musik, die aus dem Vogelfluge niederrieselt. Aus mir selbst steigt Musik auf und mischt sich in Harmonie der Musik von droben. Ich weiß, daß Liebe Musik ist, in Eros waltet eine geheimnisvolle Musik, die in allen Bewegungen und allen Begegnungen erwacht. Überall, wo die Seele waltet erwacht Musik; Musik wölbt sich wie ein Dom über aller Seligkeit und allem Leid. Kein Leid und keine Seligkeit ist das Letzte, über allem schwebt Musik, sie erst ist das Letzte. Eros ist Musik, Eros dienen heißt diesem Gotte dienen, aus dessen Seele die Musik flutet, dessen Seele in allen Seelen waltet und hier in diesem Fluge der Nachtvögel fand ich wieder ihr Wehen und Walten; sie gibt diesem Flug Richtung und Ziel. Immer kreisen sie und keiner naht sich dem andern. Es ist als fühlen sie die unsagbare Süßigkeit, die in diesem Walten und diesem Fernsein liegt; als fürchten sie, die Musik könnte zerbrechen, nahten sie einander. Immer neues magisches Widerspiel der

menschlichen Wege im Fluge der Vögel. Zögern wir nicht scheu vor den Begegnungen und zaudern wir nicht in immer neuen Umkreisen das Geheimnis des Fremden zu fordern; sind ängstlich unser eignes Geheimnis preiszugeben?

Minuten mag der Vogelflug gewährt haben, es konnten Stunden und Tage gewesen sein. Mein Auge, geheftet auf die Linien und die schwarzen Körper, sah die Welt versinken, tauchte in die höhere Wirklichkeit ein, die durchrauscht und erfüllt war von der Musik dieses Fluges der Vögel. — Wie im Traum stieg aus dem gegenüberliegenden Hügel ein Mann, der das Gewand eines Priesters trug und mit eines Priesters Miene in den Abend sah. Fahl war seine Haut und wie der Sand in der Wüste, seine Wangen waren wie Felsen aus Granit, getragen von den harten und schroffen Knochen der Backen. Sein Bart, gleichend dem wirren Walde ferner Länder, ward grau. Er war ferne und doch nah. So schritt er in der Dämmerung wie ein Herold demütig und stolz, den Blick hingewandt zu den Tieren. Er lag dort so linde und versöhnend wie eines heimkehrenden Vaters Blick auf den Kindern liegt . . . Es war als ginge aus dem Kreisen der Vögel nun ein Weg herüber in die Seele des Mannes: die Musik, Eros. Eine wundervolle Gemeinsamkeit zwischen Mensch und Tier tat sich auf. Der Greis aber breitete seine Arme aus und hob sie hinein in den abendlichen Himmel, mit leiser, ernster, schwerer Gebärde stand er vor dem silbernen Spiegel ruhend und doch war Bewegung in ihm . . . Diese Bewegungen des Greises schienen gleichen Gesetzen unterworfen wie die Bewegungen des Vogelfluges. Seine Augen waren auf die Tiere gerichtet und es war in diesem Blick ein Wissen um die Geheimnisse dieser Welt. Dann stieg er nieder, dieses Niedersteigen aber war von einer Hoheit und einer Würde, als trüge der Alte das Geheimnis der Welt von seiner Höhe nieder. So stieg Mose vom heiligen Berge, als ihm Gott die Tafeln des Gesetzes überreicht. Nun schien mir die Gestalt des Alten völlig klar, es war die Gestalt eines Propheten . . . Da er verschwunden, war der Vogelflug das einzig Lebendige in der Ruhe des Abends. Immer drang in mein Ohr die Musik aus den schwarzen Körpern und den dunklen Linien. Ich fühlte dieses Wunder. Diese Tiere suchten sich in Liebe und es war die Gebärde des Suchens und Sichentziehens, die die Musik der Liebe entlockte. Gleicherweise waltet in

Liebkosung und im Suchen der Menschen die Liebe und ihre Musik ist rein und zart über der Musik der Erde hintönend . . .

Die Bilder gehen unter in mir, sie versinken, ich fühle das Versinken, mir ist es als fallen sie in einen tiefen Brunnen. Nun lebt einzig noch die Musik des Vogelfluges im Raum, da plötzlich machen vier große Vögel eine jähe Bewegung . . . es ist als reißen die Saiten einer großen silbernen Harfe . . . je zwei enteilen in den Raum, stürzen nieder, drängen in das Gebüsch, ihre Stimme bricht noch durch den Abend . . . dann ruhen Himmel und Erde in Schweigen. Nun wird langsam Nacht, das silberne Geleucht erlischt . . . nur noch Minuten und es ist ganz finster. Alle Farben sind erloschen. Ein feuchter Hauch von Wasser legt sich auf mein Antlitz . . . vor mir im Grase glüht ein Leuchtwurm, dann liegt die Nacht wie ein großer brauner Falter über dem Lande. Ich sehe, daß in meinem Zimmer Licht entzündet ist, meine Schwester hat die Lampe angezündet und gleichzeitig abendfeuchte Blumen auf meinen Arbeitstisch gestellt. Auch in Deinem Haus am Hügel sehe ich die Lampe entfacht. Ich sehe Dein Fenster geöffnet und Du sitzest wohl über Deine Zeichnungen gebeugt.

Ich gehe durch den dunklen Garten, taste mich langsam durch den feuchtkühlen Gang. In mein Studierzimmer tretend, scheint mir alles unwirklich, Bücher und Schriften, die Briefe und die Zeitungen des Abends, alles ist ferne gerückt, unfaßbar. Ich muß hingehen an den Schrank, ein Buch ergreifen, einem andern den Rücken abtasten, da erst finde ich, daß sie sind und daß ich bin und nun erst tritt der Vogelflug heraus aus seiner höheren Wirklichkeit, in der er bisher verschlossen war. Ich setze mich an den Schreibtisch an einem begonnenen Werke fortzufahren . . . aber kaum habe ich wenige Buchstaben dem Papier anvertraut, da sinkt wiederum die Wirklichkeit um mich nieder wie ein Vorhang und zwischen den Büchern meiner Bibliothek tritt plötzlich die Gestalt des Alten hervor . . . Er tritt her zu mir und zeichnet auf die weißen Bogen meines Manuskriptes die Wege des Vogelfluges. Stumm in gemessenem Schritt verschwand seine Gestalt nach vollendetem Tun durch die Bücherwand . . . Wirklichkeit mischte sich mit einer andern höheren Wirklichkeit. Traum war es nicht, es war eine mir sichtbare Verwandlung, Verwandlung unsrer irdischen Wirklichkeit zugunsten einer anderen, deren Gesetze wir nicht kennen. Eine

Gewalt unnahbar wie der Tod und stärker als er, eine Verwandlung aller Gesetze der Erde.

Vor meinen Augen stand die Gestalt des Alten und ich wußte plötzlich, daß zu Ende der römischen Republik hochangesehene Priester, die Auguren, aus dem Vogelflug das Geschick der Großen und das Schicksal des Staates lasen ... Wunderbare Handschrift des Vogelfluges, Handschrift Gottes, Sprache Gottes, diese stumme Musik des Vogelfluges ...

* * *

DER WINTER

VON KONRAD BESTE

O — wie war ich da schön, als der Winter noch klirrte!
Deine Hände, Mädchen, wehten manchmal wie Krokos in mein Gesicht —
aus März kamst du, der über des Winters Felder frühe irrte,
wenn aus tausend tauenden Wäldern ein sickerndes Wässerchen bricht.
Ostern war weit,
keine Auferstehungschöre schwollen jubelnd und breit,
es kroch noch der dumpfen Abende petroleumzärtliche, flackernde Zeit.
Aber meine Erzählungen rannen wie Flüsse im Mai,
rauschten an vielen Städten und Gärten vorbei
und schwollen und trugen Schiffe und am Ufer war Singen
und sehnten sich, ins Meer deines Lauschens zu springen.
Meine Frau, ich war schön und gut vor Vertrauen,
ich gab dir meine Augen, du konntest den Kiliman-Ndjaro schauen —
und du zeigtest mir kleiner Enten seltsame Füße,
ich verging in vieler Mirabellen Süße.
Der Winter war groß und dunkel und schön,
wie einer Orgel lauschten wir draußen des Sturmes Gestöhn —
und einmal fuhren wir im Schlitten zu Tale —
da flimmerte über uns des Januars silberne Kathedrale,
und du legtest dich um mein helles, klares Erstarren
wie Märzwind sich windet um Türme und Sparren.

* * *

HANNS MARTIN ELSTER / BÜCHERSCHAU

NEUE GOETHELITERATUR

Man kann gegenwärtig nicht über Neuerscheinungen um Goethe sprechen, ohne ein frohes Wort über die große *Goethe-Ausgabe* voranzustellen, die das *Bibliographische Institut in Leipzig* den Schwierigkeiten der Zeit zum Trotz nach dem Kriege geschaffen hat. Sie liegt jetzt vollständig vor und verdient in aller Ruhe das Lob, die beste der vorhandenen Goetheausgaben zu sein. In achtzehn, meist sehr stattlichen Bänden verschiedenen Umfanges vereint sie das Riesenwerk, betreut von den angesehensten Goethephilologen unserer Zeit, zuverlässig, historisch gewissenhaft, das Ergebnis einer nun bald hundertjährigen Wissenschaft. Nach der 130 Seiten umfassenden Biographie von Robert Petsch folgen zwei Bände Gedichte (von Ewald A. Boucke bearbeitet), der West-östliche Divan (Bearbeiter: R. Richter), die Epen (E. A. Boucke) und Fastnachtsspiele mit Verwandtem (R. Richter), der Faust (R. Petsch), die Dramen von der Laune des Verliebten bis Egmont, von der Iphigenie bis zur natürlichen Tochter und von den Singspielen bis zu den Bruchstücken in drei Bänden (R. Petsch); Julius Wahle und Oskar Walzel betreuen den ersten Prosaband von Werther bis zu den Schweizer Briefen und dem Bruchstück eines Romans in Briefen; ebenso Wilhelm Meisters theatralische Sendung, Lehrjahre, Wanderjahre und Wahlverwandtschaften in je einem Bande; die kleinen Erzählungen, die J. Wahle und O. Walzel wieder behüten, werden mit den von Max Hecker durchgesehenen, von R. Petsch erläuterten Maximen und Reflexionen zusammengebunden; Dichtung und Wahrheit (E. A. Boucke) und Selbstbiographische Einzelheiten (Fritz Bergemann) sind vereint, dann die Italienische Reise und der zweite römische Aufenthalt (R. Weber) sowie die Campagne um 1792, die Belagerung von Mainz und die Tag- und Jahreshefte (Fritz Bergemann). Sämtliche Bände sind reich mit den zeitgenössischen Bildern, Porträts, Goethes Zeichnungen, Faksimiles usw. geschmückt. Eine Fülle von Anmerkungen, die in einzelnen Bänden 150 und mehr Seiten in Petitdruck bedecken, enthalten alles nur erdenkliche Wissenswerte zu den Werken; sie sind die Goethephilologie in breitestem Ausmaße selbst. Der mit Zeilenzähler versehene Frakturdruck bietet das Bild jener lesbaren, angenehmen Sauberkeit, die wir von gediegenen Klassikerausgaben erwarten. So ist hier ein «Gesamtgoethe» vollendet worden, wie man ihn besser gar nicht erdenken kann. Und dazu jedermann zugänglich, da er auch in Einzelbänden oder Teilen erworben werden kann. Wissenschaft und Liebhaber werden diese Ausgabe fortan als die maßgebende ansehen und besitzen.

Wohlbeachtet vom Dichter Goethe. Man hat bemerkt, daß «*die naturwissenschaftlichen Schriften*» fehlen. Ihre maßgebende Ausgabe schuf bekanntlich schon in den achtziger Jahren *Rudolf Steiner* in vier

Abteilungen, die fünf Bände füllen. Diese Ausgabe ist nach ihrem Aufbau und ihrer Vollständigkeit auch heute noch unübertroffen. Ihr Ruhm kann auch durch die Arbeit *Wilhelm Trolls,* der Goethes *«morphologische Schriften»* in der Beleuchtung heutiger Gott-Natur-Deutung bei Eugen Diederichs in Jena auswählte und einleitete, nur bestätigt werden. Die Einteilung Steiners ist bekannt: im ersten Band folgen auf des Herausgebers Einleitung die Schriften zur «Bildung und Umbildung organischer Naturen», im zweiten die Schriften über die Prinzipien der Naturwissenschaften und die naturwissenschaftliche Methode, im dritten die Beiträge zur Optik, die Farbenlehre, im vierten die naturgeschichtlichen Arbeiten von der Urzeit und den Griechen an bis Newton, eben die Geschichte der Farbenlehre mit den Sprüchen in Prosa und Nachträge. Alle Bände sind von Steiner eingeleitet und mit Anmerkungen versehen. Seine Arbeit ist längst anerkannt und bleibt auch dort wertvoll, wo wir uns weiter entwickelt haben. (Union, Dtsch. Verlagsg., Stuttgt.)

Die übrigen Neudrucke Goethescher Werke sind auffallend gering. Die Ausgaben der *«Balladen»* und des *«Faust I»* im Griffel-Verlag zu Leipzig sind geschmackvolle Neudrucke nach den großen Luxusausgaben, die Julius Schröter in Tegernsee als «Meisterwerke der Weltliteratur mit Originalgraphik» erscheinen läßt. *Sepp Frank* hat die hier in Strichätzung reproduzierten Radierungen geschaffen: man kennt seine wirkungsvolle, populär gewordene Art, mit der ich mich nicht immer befreunden kann. Auch *Hans Wildermanns* Bilder zu den vom Verlag Gustav Bosse in Regensburg geschmackvoll gedruckten *«Faust»* überraschen bisweilen mehr durch den bewußten Willen zu besonderem bildlichen Ausdruck, als daß sie überzeugen. Aber dieser innere Widerspruch von Text und Bild ist wohl unüberbrückbar: Goethes Wort erfordert eben einen Zeichner, der über Goethes Schöpferkraft verfügt, und darauf werden weder Sepp Frank noch Hans Wildermann Anspruch erheben. Man muß also mit ihrem eigenartigen Bildstreben, das z. B. in der Walpurgisnacht von Wildermann oder in der fruchtbaren Fortsetzung bester deutscher Tradition Höhepunkte erreicht, zufrieden sein: der «Faust» wird uns in diesen Drucken abermals nähergebracht, auf andere als landläufige Art.

Unter den alten Goetheanthologien hat *Karl Heinemanns «Goethebrevier»* als Zitatenschatz aus den Werken, Briefen und Gesprächen (Emil Roth, Gießen) eine geachtete Stellung eingenommen. Zur Erinnerung an den kürzlich verstorbenen Goetheforscher sei hier des stattlichen Bandes, der auch heute hilfreich bleibt, gedacht. Er findet jetzt eine doppelte Ergänzung: *Bruno Noack* schenkt uns (bei Leopold Klotz, Gotha und Otto Meißner, Hamburg) den *«Meister»,* den *Freimaurer Goethe* als ersten Band einer Reihe «Große Meister». «Was freimaurerischer Geist in ihrem Denken und Dichten atmet», soll hier der Gegenwart vermittelt werden. Die kurze Einleitung bringt einen Lebensabriß vom Freimaurerstandpunkt aus. Dann folgen Prosa-, Vers- und Spruchauszüge: «Die alten Pflichten: Gott und Religion, Der Staat, Die Loge», «Von der Ehrfurcht», «Der Lichtsucher», «Der Wanderer

zwischen zwei Welten», «Arbeit», «Erholung», «Arbeit am rauhen Stein», «Weisheit—Stärke—Schönheit», «Der Buchstabe G im flammenden Stern», «Arbeit am kubischen Stein», «Das neue Meisterwort», Die Liebe von oben, Unsterblichkeit, Das Ewig-Weibliche, Symbolum. Ich muß gestehen, selten hat eine Anthologie so geschlossen und unmittelbar auf mich gewirkt wie diese. Ich wünschte sie in aller Deutschen Herzen und Sinn. *Hans Heinrich Borcherdts* treffliche Auswahl «*Humor bei Goethe*» (Deutsches Verlagshaus Bong & Co., Berlin) kann daneben nicht so stark ins Innere wirken: aber auch sie ist eine Lebenshilfe und enthüllt aus bester Kennerschaft eine Seite Goethes, die man nicht genügend beachtet, seine Tendenz zum Humor, seine Heiterkeit aus Geistigkeit... Schließlich wird der Goethesche Anthologiefreund jährlich noch durch den *Goethekalender* erfreut, den jetzt nach Karl Heinemanns Tode Robert Weber herausgibt (Dieterichscher Verlag, Leipzig). Heinemann hat am Jahrgang für 1928 noch mitarbeiten können. Das Jahr vor 100 Jahren ist Thema, dazu Karl August in Gedichten Goethes, ferner der Abdruck des «Prokurators», eine gute Arbeit Robert Webers «Vertonungen Goethischer Gedichte im Einzellied», Besprechungen aus der neuesten Goetheliteratur, acht Bildbeigaben sind wieder ein hübscher Schmuck.

Wie mit Goethe durch die Zeit, so wandern heutzutage auch manche Deutschen gerne mit dem Dichter durch die Landschaft. *Valerian Tornius* schenkt uns ein ideell wie praktisch entzückendes Wanderbuch «*Mit Goethe durch Thüringen*», also durch Weimar, Weimars Umgebung, Ilmenau, Wilhelmstal, Eisenach, Gotha, Erfurt, Jena und Umgegend. Wendelin Paul hat zu dem handlichen Bändchen, das auch zwei Karten bringt, gute Reisewinke beigesteuert. Kein Besucher Thüringens sollte sich dieses Büchlein entgehen lassen (Leipzig, J. C. Hinrichsche Buchhandlung). «*Goethe in Trarbach* und seinen Besuch bei Ludwig Böcking» schildert sehr hübsch Pfarrer *Rodewald* (Georg Balmer Verlag, Traben-Trarbach) als heimatgeschichtliche Studie im Anschluß an die Kampagne in Frankreich; drei Bilder der Familie Böcking werden hier zum ersten Male gedruckt. Und schließlich weiß *Alfred Bock* in seinen kulturgeschichtlichen Bilder «*Aus einer kleinen Universitätsstadt*» (Emil Roth, Gießen) noch sehr anschaulich über die Zusammenhänge Goethes mit Gießen, Gießener Professoren zu berichten, indem er zugleich aber auch von Klinger, Börne, Wilbrand, Hoepfner, Fichte, Schleiermacher, Blücher, Karl Vogt u. a. Wissenswertes mitteilt. Gießen belohnte dies Büchlein auch mit einer — zweiten Auflage...

Selbst neue Forschungen werden uns heute noch zugebracht. Die Brieftruhen sind anscheinend unerschöpflich. Der Leipziger Inselverlag erfreut uns seiner schönen Tradition ensprechend wieder mit zwei wertvollen Gaben: *Josef Körner* und *Ernst Wieneke* bieten zum ersten Male den gesamten *Briefwechsel von August Wilhelm und Friedrich Schlegel mit Schiller und Goethe* in genauem Abdruck und mit vielen Anmerkungen. Nur 178 Druckseiten werden von den Briefen bedeckt: A. W. Schlegel und Schiller von 1795 bis 1801, A. W.

Schlegel und Goethe von 1797 bis 1829, Friedrich Schlegel und Schiller von 1795 bis 1797 mit nur vier Briefen und ebenso mit Goethe zwischen 1798 und 1813 mit nur fünf Briefen; A. W. Schlegel ist also der fleißigere Briefschreiber: dies hatte auch innere Gründe; Schillers und Goethes Antworten werden ebenfalls abgedruckt. Das merkwürdige Verhältnis der Klassiker zu der jüngeren Romantik (von Josef Körner 1924 in einem besonderen Buche eingehend dargestellt) ist hier dokumentarisch lebendig. Ferner schenkt uns *Fritz Bergemann* eine endgültige Ausgabe von «*Bettinas Leben und Briefwechsel mit Goethe*» (mit 17 interessanten Bildern und zwei Faksimiles). Der von Reinhold Steig bearbeitete Nachlaß liegt zugrunde; er war 1921 erstmalig hervorgetreten; Bergemann hatte damals Steigs durch dessen Tod abgebrochene Arbeit vollendet; nun wertet er sie psychologisch endgültig aus: die erste Hälfte des Bandes bringt die biographische Gestaltung von Bettinas Leben mit Goethe, der zweite Teil nur den von allem Einlagenwerk befreiten Briefwechsel, dessen chronologische Folge hier abschließend festgestellt ist; reiche Anmerkungen und Register tragen dazu bei, diesen Band jetzt als das bleibende Werk über Bettinas Goetheerleben zu erkennen. Die psychologische und wissenschaftliche Bedeutung des Bandes kann nur angedeutet werden: sie wird sich in aller weiteren Arbeit um Goethe auszuwirken haben und auswirken.

Das gilt auch von *H. H. Houbens* Biographie *J. P. Eckermanns,* die jetzt mit einem 806 Seiten umfassenden zweiten Band (H. Haessel, Leipzig) ihren Abschluß fand. Ein Register, unbedingt nötig, wird hoffentlich noch durch Subskription ermöglicht. Die Stoffülle — die Tagebücher und Briefe Eckermanns wurden hier zum ersten Male verwandt — macht auch diesen Band zu einer seltenen Fundgrube unseres Wissens um Goethe und Eckermann; vor allem ward der Soret'sche Nachlaß von Sorets Tochter in Genf auf das Liberalste zur Verfügung gestellt. Im Vorwort reitet Houben eine scharfe Attacke gegen die Verwaltung des Goethe-Schillerarchivs in Weimar. Daß einem Literaturforscher von Houbens Bedeutung und Verdiensten von einem Literaturarchiv Schwierigkeiten bereitet werden, ist bedauerlich. Houbens Kampf verdient also die Hilfe aller freien Geister. Nun zu seiner Biographie: man muß sie unter dem Gesichtspunkt des Stoffes, der Vollständigkeit, der Wissenschaftlichkeit betrachten. Der zweite Band behandelt Eckermanns Leben nach Goethes Tode bis zu Eckermanns Tode 1854. Das nachgoethische Weimar, die Verwaltung von Goethes Erbe, die Herausgabe des Nachlasses, die prinzliche Erzieherarbeit zusammen mit Soret, das Leid im Hause, die Arbeit und die Herausgabe der «Gespräche» sowie ihr Echo, das eigene Schaffen, die Arbeit an der Quartausgabe, die Freundschaft mit Soret, und Sorets Goetheerinnerungen, der Verkehr bei Hofe, die Loslösung vom undankbaren Weimar, das Eckermann in Hungersnot brachte, die Flucht nach Hannover, der Kampf mit dem Verleger, die Rückkehr nach Weimar und die letzten Lebensjahre: dies Leben liest sich wie ein Roman und ist einer der unwiderlegbarsten Beweise, wie schwer es jederzeit in

Deutschland war und ist, als Schriftsteller zu existieren. So ist diese materialreiche Biographie zugleich ein Stück Kulturgeschichte von unvergleichlichem Werte. Für populäre Zwecke gestaltet Houben vielleicht einmal aus den zwei Bänden eine schmale, runde Biographie. Die Wissenschaft und die Goethefreunde werden Houbens große Arbeit aber unter die wichtigsten Werke der Goethebibliothek einreihen.

Nächst Eckermann erhalten nach und nach alle bedeutenden Freunde, Mitarbeiter und Verehrer Goethes während seinen Lebzeiten eine Biographie. *Fl. Frhr. v. Biedermann* legt uns mit einer einleitenden Übersicht über Ungers Verlegertätigkeit einen von der Schriftgießerei H. Berthold, Berlin (Abt. Privatdrucke) sehr geschmackvoll gedruckten Band «*Joh. Fr. Unger im Verkehr mit Goethe und Schiller*» vor: als ein Denkmal für den Schöpfer der schönen Ungerfraktur. Achtzig noch ungedruckte von Unger an Goethe gerichtete Briefe aus dem Goethe- und Schiller-Archiv lieferten die Unterlage und den Anlaß, Ungers Verhältnis zu seinen beiden größten Autoren darzustellen. Bezeichnende Bilder sind beigegeben. Unger erweist sich hier «immer als vornehm denkender, großzügiger und generöser Geschäftsmann». Auch als Drucker hat Unger sich besondere Verdienste erworben. Als Verleger gelang es ihm, an der Vossischen Zeitung Teilbesitz zu erwerben, mit den verschiedenartigsten Kalendern Erfolge zu erzielen; er gab die verschiedensten Zeitschriften heraus; unter seinen Buchautoren begegnen wir den hervorragendsten Namen der Philosophie, Mythologie, Theologie, Naturwissenschaften, Medizin, Geographie, Historie, Militaria; das umfangreichste Verlagsgebiet war die Belletristik: Karl Philipp Moritz führte Goethe zu, von Schiller erschien hier die Jungfrau von Orleans, von Schillers Schwägerin «Agnes von Lilien», Iffland, die Brüder Schlegel, die berühmte Shakespeareübersetzung, Tiecks Cervantes, eine Unmenge Zeitromane — kurzum, die Literatur der Zeit erschien hier und gewiß wäre der Verlag eine Dauerschöpfung geworden, hätte der Tod Unger nicht schon kaum einundfünfzig Jahre alt, 1804, weggenommen; Frau Unger hielt den Verlag noch bis 1813 aufrecht, dann aber zerstreuten sich die in einem tätigen Leben geschaffenen Werte, wie Zelter an Goethe schreibt, in alle Winde. Das Schicksal so vieler Verlage. Ungers Name als Buchdrucker, Schriftgießer und Buchhändler erhielt hier seine verdiente Erneuerung. Das bibliophile Werk wird ein Schmuck jeder guten Bibliothek sein.

Wie Ungers Haus in Berlin, so war das Haus des Buchhändlers Frommann in Jena ein Sammelpunkt des gehobenen Lebens mit Goethe, Hegel, Tieck, Iean Paul, Schelling, Schlegel u. a. *Günther H. Wahnes* schildert diesen Lebenskreis in einem mit 32 Bildern geschmückten umfangreichen Bande «*Freundliches Begegnen, Goethe, Minchen Herzlieb und das Frommannsche Haus*» (Fr. Frommanns Verlag, H. Kurtz, Stuttgart und Frommannsche Buchhandlung, W. Biedermann, Jena) auf Grund von Fr. Frommann «Das Frommannsche Haus und seine Freunde» von 1870. Frommanns heute in mancher Beziehung veraltete Arbeit wurde pietät-

voll erweitert, ergänzt, heutigem Wissen und Anforderungen entsprechend ausgebaut. Es ist im Wesen aber geblieben, was es war: das herzerwärmende Bild bester bürgerlicher Kultur zwischen 1780 und 1830 mit der zarten Liebesgeschichte, die sich zwischen Goethe und Minchen angesponnen hatte. Ein Buch, das zugleich von einem sympathischen Menschen Zeugnis gibt.

In Ungers Nähe rückt wieder ein anderes Werk: *Lili Parthey «Tagebücher der Berliner Biedermeierzeit»*, von *Bernhard Lepsius* (Gebrüder Paetel, Berlin) herausgegeben. Lili Parthey war des Berliner Buchhändlers Friedrich Nicolai 1800 geborene, 1829 gestorbene Enkelin. Ihre zwanzig Tagebücher hielten die Zeit von 1814 bis 1829 fest. Der Freundeskreis des Nicolai-Partheyschen Kreises, der sehr groß war, ist hier geschildert: Goethe, Tieck, die Schlegel, de la Motte Fouqué, E. T. A. Hoffmann, Arnim, Brentano, Eichendorff, Jean Paul, El. v. d. Recke, Iffland usw. usw. — die gesamte Gesellschaft des damaligen Berlins lebt in diesem unterhaltsamen, stoffreichen, beschaulich-stimmungsreichen Buche wieder auf. Die Erinnerungen führen auch auf schlesische Landgüter (insbesondere der Biron von Kurland) und nach Italien. Die Gestalt Lilis — Goethe nannte sie eine «wundersam artige Erscheinung» — wächst wie im Leben in unser Inneres. Man bedauert nur, daß das Werk nicht besser gedruckt, z. B. die vielen Bilder nicht sorgfältiger reproduziert wurden. Denn es ist ein bleibendes Buch.

Wie viel mehr Sorgfalt hat vergleichsweise der Verlag Carl Schünemann in Bremen dem von *Hans Kasten* «im Auftrage des Goethe- und Schiller-Archivs» herausgegebenen Bande *«Goethes Bremer Freund Dr. Nicolaus Meyer»* zuteil werden lassen. Meyer, schon als Student Goethe nahe, war Badearzt in Lilienthal bei Bremen, später Arzt in Minden, wo er seit 1817 die Redaktion des «Sonntagsblattes» bis 1853 leitete; er starb 1855 nach einem besonders der Förderung zeitgenössischer Dichter und der Wohltätigkeit gewidmeten Leben; seine eigenen mannigfachen literarischen Arbeiten haben seinen Tod nicht überdauert. Kasten bietet nach der biographischen Einleitung den Briefwechsel Meyers mit Goethes Antworten, mit den Briefen Christianens; Goethes Schwager Vulpius u. a. Meyers Voridylle «Der Hochzeitstag» wird abgedruckt. Anmerkungen, ein Literaturverzeichnis, Register und viele Bilder vervollständigen den interessanten Band, der auch zur Geschichte Bremens, seines Theaters viel Neues beibringt. Die Goethefreunde werden ihn dankbar begrüßen, zumal da hier auch Goethes und Christianes Briefe zum ersten Male in authentischer Fassung dargeboten werden.

«Einer vergessenen Freundin Goethes» *Jenny von Voigts* widmet *Ludwig Bäte* eine hübsche Broschüre (Heimatverlag der J. Schnellschen Buchhandlung C. Leopold, Warendorf i. W.). Jenny von Voigts war die Tochter Justus Mösers; sie lebte von 1749 bis 1814. Melle und Osnabrück sind die Stationen ihres Lebens. Durch Justus Möser ward sie Goethen, Bertuch, Höpfner, Boie, Sprickmann, Elisa v. der Recke, Matthisson u. a. Freundin und Echo. Ihre feine Anmutsgestalt lebt nun wieder.

Eine sehr hübsche Ergänzung zu jeder Arbeit aus dem Goethekreis bietet der Verlag B. G. Teubner in Leipzig mit den von *K. Schauer* kurz eingeleiteten sechzig Bildern: «*Malerei der Goethezeit*». Bilder von W. F. Hirt, Chr. G. Schütz d. Ae., Zingg, den Tischbeins, Hackert, L. Heß, G. F. Meyer, J. S. Pforr, F. Kobell, M. J. Wagenbauer, C. D. Friedrich, J. A. Koch, M. Rohden d. Ae., Dietrich-Dietricy, N. Grund, S. Geßner, Angelika Kaufmann, Füger, Mannlich, Carstens, J. Zick, Maulpertsch, Fueßli, L. Stern, Seekatz, Edlinger, Mengs, J. Junker, Oeser, Chodowiecki, Kraus, Peters, Ziesens, Graff, Schick, Kügelgen, Bardua, Ph. O. Runge vermitteln, wie die Malerei zu Goethes Zeit teilhatte am Wesen der Zeit vom Rokoko bis zum reifen Klassizismus, der in die Romantik übergeht.

Neue Werke über Goethe als Gesamterscheinung sind in den letzten Jahren nicht mehr hervorgetreten. Nach Gräf sammelt jetzt der Wiener *Eduard Castle* seine Vorträge und Aufsätze «*In Goethes Geist*» (Österreich. Bundesverlag, Wien). Drei Jahrzehnte literarhistorischer Arbeit dokumentieren sich hier; sie ist längst anerkannt und hat Wirkungen auf die Gestaltung der allgemeinen Zeitbildung gehabt. Castle arbeitete nicht nur für die Fachgelehrsamkeit, sondern für den Menschen überhaupt. So entsteht sein Goetheerleben dann auch in ständigem Zusammenhange mit den Zeitvorgängen, wie der erste Vortrag über das erwachende Nationalgefühl zeigt. Wir sehen heute vieles anders, aber Castles Goethebild rundet sich doch zu einem Goethebekenntnis vom Wilhelm Meister bis zum Faust, von Tasso bis zur natürlichen Tochter. Neben Goethe treten Herder, Winckelmann, Schiller — immer gesehen von uns und unserer Zeit aus. Das auch mit guten Bildern geschmückte Werk vermittelt so mit echtem Streben Goethes Urerleben, Goethes Natur, «wie sie das Feste läßt zu Geist verrinnen, wie sie das Geisterzeugte fest bewahre», stets erhebend, belehrend, anregend, in vornehmer Form und mit reichstem Wissen.

Aus Goethes Nähe schuf noch *C. G. Carus* sein *Goethe*-Buch, das jetzt in einem hübschen Neudruck mit Nachwort von *Kurt Karl Eberlein* (bei Wolfg. Jeß, Dresden) wiederzuerhalten eine besondere Freude ist. Carus, der Philosoph und Psycholog des Unbewußten, ward von Goethe noch als Psychologe «von der Nachtseite» erkannt, den er selbst durch eine Psychologie von der Tagseite her zu ergänzen gedachte, woran ihn nur der Tod hinderte. Goethe und Carus haben sich im Leben nur einmal gesehen, sind geistig sich aber ganz nahe gewesen; Goethe hatte die Wahlverwandtschaft des Arztes zu ihm, als Naturwissenschaftler noch tief erkannt. Und gegen das Mißverstehen des tieferen Goethe schrieb Carus nach des Dichters Tode sein kleines Goethebuch. Fünf Essais erfassen Goethes organische Wesenheit, deuten Goethes Individualität, dringen vor zur Psychologie des Genies und zur Erklärung von Goethes Umschlossenheit. Er sieht den liebenden Goethe, der nie eine ebenbürtige Frau sich verband, er erkennt Goethes Größe als Naturwissenschaftler: kurzum, er sieht Goethe so, wie wir ihn heute sehen und erleben. Sein Buch ist uns innerlich wert-

voll. Es sollte allen Goethefreunden vertraut sein.

Als Arzt untersucht auch *Rich. Waldvogel* zusammen mit Beethoven und Rembrandt Goethes Biologie in einem wertvollen Buche «*Auf der Fährte des Genies*» (Hahnsche Buchhandlg., Hannover). Er untersucht das biologische Erbe Goethes und Beethovens, den geistigen Entwicklungsgang des Genies, die Wirkung des Ererbten auf das Nervensystem, stellt die dauernden Eigenschaften der Genies Goethe und Beethoven sowie andere Einflüsse auf ihren Organismus fest. Praktisches ergibt sich daraus. Rembrandt wird in einem besonderen Kapitel behandelt. Der Arzt, der Naturwissenschaftler spricht hier: das geistige Ergebnis — durch Leiden entsteht das Genie bei bestimmten organischen Voraussetzungen — ist nicht neu, aber die Art, wie es erarbeitet wird, fesselnd, auch wo wir widersprechen zu müssen glauben.

Wer Goethe nicht als Gesamterscheinung erfassen will, sucht sein Wesen durch «Faust» zu erobern. Auch jetzt vermehrte sich die Zahl der Faustschriften wieder. Dankbar begrüßen wir den Neudruck von «*Doktor Faust's großem und gewaltigen Höllenzwang*», dem Beschwörungsbuche der höllischen Geister durch Faust, das einst in Prag erschien und nun vom Uranus-Verlag Max Duphorn in Bad Oldesloe herausgebracht wird; es ist Material zum historischen Faust und seiner Magie. *Etta Federn-Kohlhaas* untersucht «*Goethes Faust*» (Horodisch & Marx, Berlin) nach ihrem Erleben des Werkes: Faust ist Goethe und darum das Faust-Werk kein Buch der Gelehrsamkeit, sondern des Lebens, des Menschentums. Sie führt nun auf natürliche Weise durch die Faustdichtung hindurch: in der Tat, ihre verstehende Art weckt Verständnis. Ihr Buch ist darum eine gute Hilfe aller Fragenden, die «Faust» auf einfache Weise zu erleben wünschen. Breiter angelegt ist wieder *Karl Bensingers* «*Bekenntnis*»: «*Was bedeutet die Goethesche Faustdichtung dem Menschen und der Menschheit?*» (Allgem. Verlagsanstalt, München). Durch eine liebevoll erklärende, begleitende Analyse des «Faust» führt Bensinger in populärer Sprache zu tieferem Verstehen der Dichtung, die die Überwindung des Bluttriebes zur höchsten Vergeistigung in der «Liebe» des Ewigen gestaltet. Bensingers Buch sollte auch der reiferen Jugend dienen.

Zeitwirkung sollte auch *Julius Babs* kluge, objektive kleine Schrift «*Goethe und die Juden*» (Philo-Verlag, Berlin) haben. Sie stellt die Zeugnisse des Themas zusammen und zieht wahrheitsgetreu die Erkenntnisse aus den Zeugnissen. Können sie anders gipfeln, als in dem Wissen, daß Goethe nie Antisemit war, «daß hier wie überall die Solidarität des Menschlichen für ihn die alles beherrschende Macht blieb?» Babs Büchlein sollte überall verbreitet werden.

Breit und wissenschaftlich angelegt ist *Gabriele Rabels* zweibändige Arbeit «*Goethe und Kant*» (Selbstverlag Wien I, Postfach 90). Nach der Einleitung erhalten wir die Zeugnisse über Goethes Verhältnis zu Kant, Antwort auf die Frage «war Goethe Kantianer?», grundsätzliche Klärungen; das zweite Kapitel erörtert die Dreistellung: «Schiller-Kant-Goethe»,

das dritte: Herder-Kant-Goethe. Dann folgt das I. Hauptstück: Erkenntnistheorie, der sich das II. Hauptstück «Naturwissenschaft» anschließt. «Ästhetik», «Ethik und Religion» füllen den zweiten Band, ehe der Schluß gezogen wird, daß Kants Lehre die «Lehre vom All der Welt» war und hierin mit Goethes Weltauffassung übereinstimmte. Das umfangreiche (leider unglücklich gedruckte und gebundene) Werk, das durch Anmerkungen, Register, Auszüge eine Riesenfülle von Material bewältigt, ist natürlich nicht mit zwei bis drei Worten abzutun. So viel ist gewiß, daß hier ein Werk geschaffen wurde, aus dem weithin das Verhältnis Goethes zu Kant erkannt werden kann. Also ein unentbehrliches Buch, das auch durch seine temperamentvollen Besonderheiten und Anlässe zum Widerspruch erfreut. Die Fachwissenschaft wird sich dies Buch ernstlich einverleiben müssen. Der Goethefreund wird es sowieso tun, weil wir lange nicht ein geistig so eigenwilliges Buch über ein Spezialthema um Goethe erhielten.

«Goethe und die Musik» wird von *Hans John* (Langensalza, Herm. Beyer & Söhne) gründlich behandelt. Der I. Teil schildert die Musik in Goethes Haus und Goethes Verhältnis zu den einzelnen Musikarten; der II. Teil Goethes Anschauungen über die Musik, über die Musikansichten seiner Zeit, seine historische und theoretische Beschäftigung mit der Musik, seine Freundschaft mit Zelter. Eine gediegene Arbeit.

Aus Goethes Schriften hat schließlich *Eduard Scharrer-Santen «Die Weimarische Dramaturgie»* gesammelt, erläutert und (gut) eingeleitet. (Gebrüder Paetel, Berlin). Der starke Band, der den Schauspielern gewidmet ist, trägt an Aufsätzen, Anzeigen, Rezensionen, Werkteilen aus den Zeitschriften, aus dem Nachlaß, den Tagebüchern, Reden, Gesprächen, Briefen, Aphorismen aller bedeutsamen Aeußerungen zum Thema zusammen. Muß man sagen, daß dies Buch immer neu und anregend, immer ideell wie praktisch wertespendend ist. Es ist doch von Goethe selbst... Und wir sind Scharrer-Santen für die praktische Art seiner Sammlung und Auslese sehr dankbar, da man sich Goethes Dramaturgie nicht aus der Verstreutheit über sein Gesamtwerk hin zusammensuchen kann.

* * *

HANS V. MARÉES, „REITER IM KAMPF MIT DEM LÖWEN“

Hans von Marée's «Reiter im Kampf usw.» das wir als Sonderdruck beigeben und von der neueröffneten Galerie Arnold in Dresden gezeigt wird, war bisher unbekannt. Es ist in der Größe 80/65 cm auf fertig als Ölgrund vom Farbhändler präparierter Leinwand ganz in Öl und in Primamalerei gemalt. Das Bild ist unvollendet. Wir bringen es als besonderen Einblick in das Schaffen des Meisters, in seine konfliktreiche Improvisation. Wahrscheinlich entstand dies Bild in der reifsten Periode des Meisters, nach Otto Hettners Anschauung, nämlich in der Zeit der ersten Beschäftigung mit der Konzeption des «heiligen Georg mit dem Drachen».

DIE POLENREDE

VON WILHELM VON SCHOLZ

MIT dem heutigen, durch die beiden wertvollen und bedeutsamen Vorträge Professor Taddäus Zielinskis und Julius Kaden-Bandrowskis ausgezeichneten Abend ist ein neuer erfolgreicher Schritt in der Arbeit des P. E. N.-Clubs getan. Zunächst haben wir den beiden Herren Vortragenden den aufrichtigsten Dank abzustatten für ihre sowohl von Liebe zu ihrem Vaterlande wie von dem Wunsche nach einer über die Grenzen hinausgreifenden Verständigung, zunächst der Geistigen aller Völker, getragenen Ausführungen. Ich bin sicher, daß sowohl unsere verehrten hiesigen Gäste wie die Mitglieder des P. E. N.-Clubs diesen Dank herzlich und warm empfinden. Es ist zwar die schönste aber eine nicht immer leichte Aufgabe, nach der großen und tiefen Verwirrung der Menschheit, die wir erlebten, als die Pioniere einer vielleicht noch fernen besseren Zukunft die große Arbeit, welche die Verständigung der Völker, der verschiedenen Kulturen und Mentalitäten notwendig macht, als persönlichste Aufgabe auf sich zu nehmen und im Dienst der neuaufbauenden, sich fördernden Menschheit zu leisten. Diese Arbeit, der unsere beiden heutigen Vortragenden zu ihrem Teil dienen, trägt ihren schönsten Lohn in sich selbst, in den menschlichen herzlichen Beziehungen, die sich erst zwischen Einzelnen, dann langsam wachsend, so hoffen wir, auch zwischen den Völkern knüpfen werden — so die künftigen Geschlechter mehr zu gegenseitiger Liebe und gegenseitigem Verständnis als zu Haß und Eigensinn erziehend.

Beredt und voll Dankes hat unser Mitglied Thomas Mann die schönen Tage geschildert, die er bei seinem Besuche in Warschau erleben durfte, und die große vornehme Gastlichkeit gerühmt, mit der man ihn bei den polnischen Kollegen aufnahm. Es ist uns doppelte Freude, dieser Gastlichkeit und Herzlichkeit heute, wo wir den Besuch der Herren aus Warschau in unserer Mitte haben, auch noch ausdrücklich und dankbar zu gedenken. Ich spreche aber nicht nur vom Hörensagen über das Schöne der Aufgabe, im Dienste des P. E. N.-Clubs und seiner hohen Ziele tätig zu sein. Ich habe selbst bei Aufenthalten in Stockholm und in Brüssel und mit innerster Er-

griffenheit erlebt, was es heißt, über die nationalen Vorurteile hinweg, den Wert der eigenen Nation unzerstörbar im Herzen, mit dem geistigen Bruder des anderen Volkes den Händedruck zu tauschen; die Gewißheit zu erleben, die weit ab ist von jeder sentimentalen Kongreß-Anbiederung: über der Zeit der großen Staatsmänner und Heerführer wächst — uns schon mit ihrer Morgendämmerung ahnbar — das grundsätzlich neu eingestellte Zeitalter herauf, in welchem das Gefühl von Mensch zu Mensch, das einfache Einheitsbewußtsein dieser auf einem winzigen Planeten zu gemeinsamem Gedeih und Verderb in eine eisige Ewigkeit geschleuderten Menschheit, ihr engstes Aufeinandergewiesensein das allein Entscheidende ist — bis ihr Erdstern einmal, wie jeder einzelne von uns, seinem kosmischen Tode verfällt.

Sie wissen alle, daß die menschlichen Dinge auf der Erde eine unerhörte Abstraktheit und lebensferne rechnerische Kompliziertheit angenommen haben, die jeder Natürlichkeit widerspricht, die wie ein schwierigster Mechanismus allenthalben zu Stockungen, Reibungen, Hindernissen, zu Störung im Räderwerk, zu Bruch und Katastrophen führen muß. Sie wissen auch, daß jeder aus der Tiefe des menschlichen Herzens und des menschlichen Bewußtseins stammende Besserungsversuch, die rein verstandesmäßig geschaffene Komplizierung der menschlichen Dinge zu brechen, an ihre Stelle wieder das Einfache und Ewige der dauernden menschlichen Verhältnisse zu setzen, uns Menschheit zur Natur — nicht zu einer idyllischen Schäfernatur, sondern zur innersten Natur des menschlichen Herzens — zurückzuführen, immer unternommen worden ist im Namen des Friedens und der Liebe. Der größte dieser Versuche in unserer Kultursphäre war das Christentum.

Da werden nun die Skeptiker erwidern: wenn es einer solchen menschheitsbewegenden Erscheinung nicht gelungen ist, die Menschen aus Haß und Kampf in Liebe und Freundschaft zueinander zu führen, wenn das Christentum als Kirche selbst unter die Machthaber der Erde gegangen ist — wie soll es da Dichtern und Schriftstellern im P. E. N.-Club gelingen, eine Besserung herbeizuführen und die Völker einander zu nähern?

Dem entgegnen wir: wenn wir nicht selbst das Unwahrscheinliche, das unmöglich Scheinende glaubten und zu verwirklichen strebten, so würden wir auch das Mögliche, das schon herrlich sein kann, nicht erreichen.

Aber weiter: alle früheren Versuche, die Völker aus Feindschaft zum Frieden und zu gegenseitiger Förderung zu führen, scheiterten an der Weiträumigkeit der Erde, die die Völker einander immer unbekannt bleiben ließ. Wenn wir der Mechanisierung und Technisierung aller Dinge, die uns immer mehr unterjocht, einen wahrhaften Nutzen zusprechen müssen, ist es der, daß sie die Berührung der Völker so steigert, die Menschen räumlich einander so nahe bringt, daß ohne unser Verdienst, schon durch die Zeitumstände, mehr von dem Ideal des P. E. N.-Clubs verwirklicht werden kann, als dies früherer Zeit möglich war, und mehr verwirklicht werden wird.

Weiter, meine Damen und Herren, möchte ich dem Skeptiker entgegnen: unterschätzt die Dichter nicht! unterschätzt sie nicht in ihrer Wirksamkeit auf die eigene Nation, deren Führer die großen Dichter spätestens ein Menschenalter nach ihrem Tode werden. Wie ist Griechenland durch Homer, wie sind wir durch Goethe erzogen worden! Das Ziel, von dem die Dichter durchdrungen sind, wird immer in absehbarer Zeit Menschheitsziel! Und die Dichter sind es heute, die — ich wiederhole: immer das eigene Volkstum und die Liebe zu ihm unzerstörbar im Herzen — über die Grenzen hinweg die Menschheit wollen. Und die Dichter haben dieses hohe Wollen unter den Künstlern gerade am schwersten. Die Mittel aller anderen Künste, der Musik wie der bildenden Kunst, sind international, sind den Menschen aller Völker gleichmäßig verständlich. Nur wir, die Dichter, stehen in den Sprachtrennungen und -mauern mit unserer Kunst, haben am meisten zu überwinden, ehe wir uns in allen Völkern als Freunde finden und wirken können, daß wieder die einfachen, ewig menschlichen Beziehungen, die unserer Kunst einziger und unveränderlicher Stoff sind, die Grundlage aller irdischen Einrichtungen werden.

Wenn wir so in der Idee schon das weiteste Ziel, die Menschheit als Ganzes, mit dem Blick ergreifen, sind wir doch nicht nur Träumer ins Unendliche, wie man es uns gern nachsagt, sondern stehen auch auf dem Boden der Wirklichkeit und beginnen mit der Tat. Wir suchen vor dem Weiten das Nahe, den Nachbarn, mit dem uns noch mehr und Besonderes verbindet, als mit dem menschheitlichen Ganzen. Nachbarschaft verpflichtet. Sie verpflichtet gegenseitig, insbesondere dann, wenn diesseits und jenseits der

Grenze Volksgenossen beider Nachbarn leben. Als Nachbarn, als Vertreter zweier benachbarten Literaturen, die sich gegenseitig anregen und beide Glieder der europäischen Kulturgemeinschaft sind, wollen wir heute, und hoffentlich noch oft, zusammen sein.

Es ist mir eine Freude, sagen zu können, daß das nicht nur eine Beziehung von gestern, sondern doch schon von mehr als hundert Jahren ist. Sie wissen, wieviele unserer deutschen Dichter des neunzehnten Jahrhunderts in ihren Polenliedern und anderen Schriften das Schicksal des polnischen Volkes begleitet haben. Erinnern Sie sich auch daran, daß die klassischen Werke der polnischen Literatur, schon bald nach ihrem Erscheinen, der Weltliteratur in deutscher Sprache eingefügt worden sind, und zwar unter dem Patronat goethisch-humanistischen Geistes.

Wir gehen auf diesen Spuren weiter. Wir lernen einander persönlich kennen und schätzen. Wir senken guten Samen des Verstehens ins Erdreich der Zeit. Möge er aufgehen, blühen und gedeihen! Dies ist unser Gruß an unsere polnischen Dichterkameraden. Die große Gesamtheit des Geistes, die uns alle umschließt, möge in unseren Gästen geehrt sein!

Wir veröffentlichen diese Polenrede von Wilhelm von Scholz am 16. Dezember 1927 beim Bankett der deutschen Gruppe des P. E. N.-Clubs zur Begrüßung der Herren Thaddäus Zielinski und Julius Kaden-Bandrowski in Berlin, weil die Tageszeitungen keinen Raum für sie hatten.

* * *

DIE DÜNE

VON HANS BÖHM

Die Wanderdüne wuchs in grellem Bogen
Mondrund den halben Weltenraum empor.
Im Blick nur Himmelsblau und Wüstenwogen,
Sandrieseln bloß und Windespfiff im Ohr,
Stieg ich, vom nahen Horizont gezogen,
Der sank und sank und jählings sich verlor,
Und fand, von Möwenchören schrill umflogen,
Im dunkeln Kelch des Ozeans mich vor.

* * *

AN DIE BERGE

VON SILVIO DI CASANOVA

Berge! Gebild verewigter Gestaltung, —
Als wolkenhoch der Schöpfung Flammen schlugen
Und flüssig wogend fluteten die Felsen,
Feurige Schlacken himmelan gewälzt,
Faßtet ihr euch, titanenhaft versteinert
Aus Weltbrand, in unwandelbare Formen,
Die immerdar gefeit vor Zeitzermürbung
In Felsenstarre dem Verfalle trotzen.

Erhaben ihr und unvergänglich unter
Immer vergänglichen Erscheinungen,
Seid ihr die Scheidewand, dran Zeitliches
Zerschellt. Der Wind zerschlägt an euch die Flügel,
Fällt und zerzaust entfliehnd die Ebene;
Blitze, von euren Wänden abgeprallt,
Rollen von Fels zu Fels in Donner nieder,
Daß durchgebebt die Klüfte widergrollen.

Von euch zurückgedrängt, Sturm, Wetter, Hagel
Weichen und stürzen grimmig seitwärts ab,
Unheil und Schrecken heimgesuchter Täler.
Und alle Ströme, eurer Brust entquellend,
Verteilet in die Länder ihr, und macht,
Mit euren Wasseradern allwärts kreisend,
Sie eures Herzens Pulsschlag untertan.

Zu Füßen euch die Hügelkette wiegt
In frohem Reigen sich, gewindeweise
Rebenbehangen, wo durchs Unterholz
Der list'ge Faun der flieh'nden Nymphe nachstellt.

Auf halber Höhe grün umgürtet euch
Des mächt'gen Urwalds finst'res Schattenreich,
Geheim und düster in sich abgeschlossen
Gegen des schattenlosen Hochgebirges
Starrende Felsen und erstarrte Gletscher.

Jenseits des Waldgebiets läuft's steil hinauf,
Wo felsennackt der Bergesrücken droht:
Gebilde senkrecht ragenden Gesteins,
Die unter Blutbann weiterhin den Weg
Zum eis- und schneegeschützten Gipfel sperren.

Kristallklar rauscht hinab in eure Tiefen
Sturzbach und Strom und Wasserfall, die raunend
Mit den dahin entflieh'nden Zeitgesängen
Des Gipfels hohe Stille laut umbrausen.

Jeder Gemeinschaft mit der Welt entrückt,
Erhebt in hehr erlauchter Majestät
Sich euer Haupt, das ewig eisgekrönt,
Und faltenreich die Schultern schneegehüllt,
Fleckenlos rein sich jungfräulich vor jedes
Menschen Annäherung verwahrt und abschließt.

Trübes Ersinnen ist's, was schattenschwer,
Das Haupt euch bergend, düstre Nebel brauen,
Wenn unsichtbar umhüllt der Gipfel ruht
Hinter verräterisch dunstverdeckten Schlünden,
Die hungrig gähnen, ödeangenagt.
Und aus der Schlünde tiefstem Grunde stöhnt,
Die euch gebar, die greise Mutter Tiefe,
Der ihr nach oben strebend euch entrisset,
Um himmelwärts am Zwiespalt euch zu ringen,
Der Tiefe immerdar von Höhe trennt;

Wo weltentrückt die Wolken, bunte Falter,
Kreisenden Fluges euer Haupt umsegeln;
Wo ihr, den Sternen nah, aus der Planeten
Zifferblatt der Aeonen Ablauf leset,
Und in dem stets ununterbrochnen Lauschen
Der Sphären ew'ge Harmonie vernehmt.

Jenseits des Wechselspiels der Jahreszeiten
Führt ihr, Vergängliches weit überschauend,
In zeitlose Unendlichkeit empor;
Zieht Menschen ihr hinan aus Niederungen,
Die reinen Wandels zu euch hin sich retten;
Von euch unwiderstehlich angezogen,
Suchen sie Alltags Einerlei zu tauschen
Um Traumgesichts Verheißungen und finden,
Die in euch Leben angestrebt, den Tod.
Denn viele, heißt es, sind berufen, doch
Wenige zu euren Auserwählten zählen,
Und diese weiht allein ihr ein ins große
Geheimnis der gewaltgen Höhensehnsucht,
Die den Berufnen unheilvoll erfaßt
Längs schwindeliger Grate Aufstiegs durch
Der Einsamkeiten schneegedämpftes Zwielicht,
In tödlicher Anfechtungen Bedrängnis,
Die allerseits ihn anziehn und verstoßen:
Schlaflos verzehrter Tiefenschlünde Lockruf,
Der Eiskluft bläuliches Entgegenflimmern,
Des Eisspalts grün entschläfernde Verheißung,
Sehnlich erlechzter Einkehr Todeswollust,
Die in bestrickender Verführung locken
In schlafversunkner Tiefen Wunderstille;
Ein jeder Schritt dem Scheideweg entlang,
Der Ewigkeiten voneinander trennt:
Eine, die himmellichtwärts sich verliert,

Die andre, die im Todesschlund erstirbt;
Wo still in eisger Grabesruh die Freier,
Die todgeweihten, schlafen, eingeschneit
Im schneegewobnen Bahrtuch, die vergeblich
Um eures Traumgesichts Erfüllung warben.

So rein des Gipfels Eisgebild, daß nachts
Sich Sterngefunkel darin widerspiegelt;
Vor Tagesanbruch, wo die Ebne lichtlos
In dunstger Schleier Nebelhülle dämmert,
Der Sonne goldne Botschaft ihr weither
Aus fernen Horizonten schon empfangend,
Verkündet neuen Tag zu Gottes Ehre,
Und himmelnah beut ihr dem Licht zur Einkehr
Des ewgen Gipfels eiskristallne Schwelle.

Die tausendjährig zugefrorne Stille
Der frostgen Einsamkeiten eurer Schlünde
Bricht dort allein der heisre Schrei des Adlers,
Der in entlegner Kluft unnahbar horstet;
Aus seinem Brüten aufgescheucht vom Fall
Krachender Eisschollen, die aus der Höh
Jählings hinab auf niedre Gletscher stürzend,
In scharfem Anprall, Eis gen Eis zerschellen.

An euren nackten, schwindelsteilen Wänden
Blanken Gesteins, darüber tiefher haucht
Und seufzt des Todes eisger Atemzug:
An Felsspalt, Riß und Kluft starrt eingeritzt
Dunkler Vergangenheiten Runenschrift,
Von Gott am Schöpfungstag euch aufgeprägt;
Dort hängen noch die rostzernagten Ketten
Gesprengt, die einst Prometheus, sich entfesselnd,
An eurer Felsenwand zerschmetterte.

Und in der Tiefe regt sichs. Heer um Heer,
Nebelgestalten steigen auf geschart,
Die angekrallt an schroffe Felsen lauschen
Zeitloser Wasser ungestilltem Raunen.
Gespensterhaft beschworn bevölkern sie
Das Grabeszwielicht von erloschnen Klüften;
Daraus verbreitet dumpf und qualmgetragen
Sich Leichenduft von ausgestorbnen Altern.

Ein Frostgeflüster schauert durch die Lüfte,
Und von den Höhn herabgewirbelt schwirrt
Lautlos beschwingtes Schneegestöber nieder, —
Die Nebelgeister weichend sich verflüchten.
Schneeangeweht und weiß verschleiert taucht
Des Hochgebirges Urwelt sichtbar auf;
Und aus den Schlünden ächzt erstickten Stöhnens
Windesgebraus, daß Schnee und Dunst verwehen.
Und Licht von oben goldet funkelnd nieder,
Und wie Gebild sich um Gebild enthüllt,
Vom tiefsten Abgrund bis zum höchsten Gipfel
Nichts Menschentritt noch Tieresspur verrät.
Nur ausgedehnter Eis- und Felsenwildnis
Brütende, weltentrückte Einsamkeit.
Und über Grat und Abgrund ausgestreckt,
Herrscht unergründlich tiefe Todesstille,
Erhöht von dumpfem Donnern der Lawinen
Und lullendem Gesang der Wasserfälle:
In eisiger Verschwiegenheit erstarrt,
Zehntausend Jahre ausgestorbner Stille.

* * *

POLNISCHE LITERATUR: STRÖMUNGEN UND GESTALTEN

VORTRAG IN DER DEUTSCHEN GRUPPE DES P. E. N.-CLUBS

VON JULIUS KADEN-BANDROWSKI

ICH trete hier vor ein deutsches Auditorium, um über die «zeitgenössische polnische Literatur» zu sprechen, und schätze mich in diesem Augenblick fast glücklich, daß ich die deutsche Sprache nicht so gut beherrsche, um den Lauf meiner Gedanken improvisierten Worten anvertrauen zu können.

Glücklich bin ich in diesem Augenblick über meine Mängel und meine Unzulänglichkeit in der Meisterung Ihrer gewaltigen, von tiefer Eindringlichkeit und höchster Harmonie erfüllten Sprache. Könnte ich mich nämlich sicher und fehlerlos in Ihrer Sprache ausdrücken, — und stünde ich hier nicht mit einem vorher bis in die kleinsten stilistischen Feinheiten vorbereiteten Vortrag, — würde ich sicherlich den eigentlichen Leitfaden verlieren.

Und es würde sich hier ereignen, was gewöhnlich bei guten Bekannten eintrifft, die sich lange nicht gesehen, lange Zeit hindurch von einander nur dies und jenes vernommen haben, — und die plötzlich nach vielen Jahren ein gutes Geschick wieder zusammenführt: sie blicken einander an, suchen im gegenseitigen Blick nach der eigenen Ähnlichkeit, vergessen aber in diesem Augenblick der Rührung, da sie sich an alles zugleich erinnern, wovon sie eigentlich sprechen wollten.

Wir sind nämlich, — Sie, meine Herren, und wir, — in der Geschichte des Geistes, in der Geschichte des Schrifttums, der Prosa und der Poesie, des Romans und der Dichtung, gute alte Bekannte. Darin sehe ich und erkenne aufrichtig nicht allein den Grund meiner Rührung, sondern noch viel mehr! In diesem Vorkommnis erblicke ich und erkenne den freudigen Zauber des Lebens sowie seinen tieferen Sinn, der den klugen und praktischen Alltagsmenschen verborgen bleibt.

Eines nämlich müssen wir beachten: der Gesamtwert unserer Psychen hat es doch bewirkt, daß wir, — ob wir es nun wollten oder nicht, ob es uns genehm war oder nicht, ob es unsere angeblich wesentlichsten Interessen förderte oder schädigte, — ja sogar die verwickelten nachbarlichen In-

teressen (und gibt es etwas Schwierigeres im Leben der Völker, als friedliche Nachbarschaft, besonders wenn keine himmelhochragenden Berge die Nachbarn trennen), daß wir gemeinsam woben das Grundgewebe zu diesem Abbild der Ewigkeit, das im Leben der Völker durch ihre Literatur verkörpert wird.

Wenn ich von der polnischen zeitgenössischen Literatur erzählen will, — nur erzählen, ich möchte mich nicht erkühnen, ihr Wesen zu ergründen, — sollte ich vor allem in die Vergangenheit zurückblicken, in die so nahe romantische Vergangenheit, jene letzte und so edle Etappe unserer Freundschaft im Geiste, der Zusammenarbeit von Deutschen und Polen, die in stolzer Höhe alles überwölbte, was zwei Völker hätte trennen können.

Könnte ich das Tor unserer gemeinsamen Arbeitsstätte öffnen, der gemeinsamen Erfahrungen und Begeisterungen, so würden Sie sehen, daß von dem Tisch, an dem Hegel die ganze Schöpfung und den Verlauf der Weltenreife mit der Krone des Menschentums zierte, — der impulsive und edle Schelling sich emporraffte, — von diesem Tisch auch aufstand mit vollen Händen der große polnische Dichter Sigmund Krasinski, einer der drei Pfeiler der polnischen Romantik, — ein Dichter, der aus deutschem Geiste geborene Gelehrsamkeit umwandelte in verklärte Eingebung, die bis auf den heutigen Tag lebt und als Stimme der Ewigkeit widerhallt.

Unsere Messianisten, — sind es doch jüngere Brüder Eurer damaligen großen Philosophen! Und genau so, wie man sich die Romane Goethes unmöglich vorstellen kann ohne die hinreißenden Romane Jean Jacques Rousseaus, genau so, wie man bei den Kämpfen der polnischen Aufständischen an die herrlichen Tiraden Kosinskis in Schillers Räubern denken muß, wie man Wagner nicht begreifen kann, ohne Chopins geheimnisvolle Eingebungen, so kann man — soll der großen Zeit der Romantik gedacht werden — unmöglich die hellen Säle Weimars durchqueren und dort nicht gerade diesen Saal aufsuchen, wo Goethe mit Mickiewicz über die neue Form der Poesie Europas brüderlich plauderte. Gute Bekannte sind wir demnach, — dem Spruch zum Trotz, den ich hier vor Ihnen als unerträgliche Bürde abwerfe von meinen Schultern: «So lange auch Erde und Welt bestehen, nie Deutsche und Polen brüderlich einig gehen.» Allen Sprüchen zum Trotz, die sicherlich bei Ihnen über uns verbreitet sind.

Wir sind gute Freunde im Reich des Geistes.

Doch, meine Herren, Sie werden mir erwidern, daß auch eine andere, in gewissem Sinne amerikanische Art, die Dinge zu nehmen, ihre Berechtigung hat, zumal heute, im Europa der Nachkriegszeit; Sie werden mir sagen, die Zeiten hätten sich von Grund auf geändert: es sei nicht angebracht, ferne Erinnerungen der Vergangenheit heute wachzurufen. Mit der Vergangenheit befassen sich lediglich Spezialisten. Übrigens — vielleicht waren wir in unserem gegenwärtigen Leben wirklich zu sehr beschwert mit dieser Vergangenheit, vielleicht kompliziert sie gerade unsere zeitgenössischen Pfade, sie gerade, die schon unabänderliche und daher unerschütterliche, die unbeugsame, ruhmbedeckte, doch gleichzeitig so blutrünstige Vergangenheit?!

Heute versucht vielmehr das ganze Schrifttum der Welt immer wieder, die Geschichte der Zukunft niederzuschreiben. Nachdem die — wie es bis vor kurzem schien — in ihrem Ablauf unerschütterliche Zeit unterwühlt wurde, da wir heute, dank Bergson und Einstein, ihren Lauf abwenden und in die Tiefe führen können oder gegen die Strömung, erwählen wir lieber die frischen Pfade der Zukunft, anstelle der festgestampften und von unserem menschlichen Zorn verwüsteten Pfade des Gewesenen. Wenn dies gerade das besondere Merkmal der europäischen Literaturen ist (Proust, Doeblin, Wells, Unamuno, Pirandello), so können wir kaum einen flüchtigen Augenblick verweilen, um einander ins Antlitz zu schauen. Um festzustellen, wie wir aussehen, bevor wir einander in den Projektionen unserer eigenen Eingebungen begegnen, an den Wegeskreuzungen unserer Zukunftsträume.

In dieser Beleuchtung wird meine Aufgabe erleichtert und ungemein vereinfacht. Zittern doch hier um uns herum im zauberhaften Klang der überwundenen Zeit die Apparate, — leichte Flugzeuge der Poesie und geheimnisvoll lenkbare Zeppeline kondensierter Prosa. Nicht viel Zeit ist geblieben, nur so viel, daß ich dich und du mich anschauest, daß ich den Glanz deiner Träume begreife, — bevor wir beide in dem unendlichen Spielraum der Zukunft versinken.

Du, — ich, — er, — und andere noch. Wir, — die Literatur.

Wer sind wir denn?

Und lohnt es sich denn, in diesen Zeiten über uns zu sprechen?

Da doch alles, was in Zeit und Raum zwischen den Menschen geschieht, sich gewissermaßen hinter dem tätigen und praktischen Anteil unserer Energien und Fähigkeiten befindet? Niemand auf der Welt wird wegen unserer Worte eine einzige Grenze abändern, niemand auch nur ein Traktat abändern wegen unserer dichterischen Eingebung.

Ist unsere Fahrt, unser wahnwitziger Flug in jene Zukunft bloß eine erhabene Eskapade, oder vielmehr eine Flucht vor Dingen, deren wesentliche Bedeutung Getreide, Metall, Kohle, Petroleum und Eisenerze bilden? Vielleicht sind wir nur Schatten, die nach dieser oder jener Seite geworfen werden — je nachdem das Licht fällt — durch Kornschober, Kohlenlager und Speicher, gefüllt mit jeglichem Reichtum?!

Ich meine, — daß dem nicht so ist. Ich meine, daß obgleich kein Buchstabe dieser Bilanz der Weltgüter wegen unserer dichterischen Eingebungen geändert wird, so hängen doch alle Buchstaben sämtlicher Kodexe und Gesetze, alle Buchstaben der Liebe und des Hasses dieser Welt von unseren Geschicken ab. Sind doch wir die letzte und einzige G e s t a l t , sind doch wir alle G e s t a l t e n gerade von dem, was im Spiel der Errungenschaften, des Reichtums und der Armut, des Ruhmes und der Niederlage als unerschütterlicher und unveränderter Charakter der Erscheinungen, der Menschen und der Dinge verbleibt.

Sind doch wir es, die über den Stil der Volksseele und der Seele des Menschentums entscheiden!

Europas Gestalten sind wir, und Gestalten der Welt. Wehe also dem Volke, das in seinem Schrifttum seine Gestalt nicht gefunden!

Wenn wir jedoch das Wort «Gestalt» aussprechen, sagen wir dasselbe wie — Grenze. Und hier, inmitten der Beschränkung, welche die Vergangenheit in Europa geschaffen hat, wer weiß, ob wir da nicht schmerzliche und sehr empfindliche Stellen unseres Gesamtlebens unvorsichtig berühren? Die Gestalt nämlich, die wirkliche Gestalt, bezeichnet gerade diesen und niemand sonst und keinen andern, bezeichnet doch gerade dies und nichts anderes, und nur diese Grenzen des Menschen, der Seele, des Volkes und des Landes.

Demnach Grenzen, — demnach schmerzhafte, ewig lebendige Narben vergangener Taten, sowie Dämme unserer stürmenden Zukunft!

So könnte es scheinen auf den ersten Blick. Man darf sich aber in diesen

Dingen nicht von dem ersten Blick leiten lassen. Man braucht nicht die Tiefe des Blickes eines Lelewel, eines Aulard oder Mommsen zu besitzen. Es genügt vielleicht die künstlerische Phantasie und das Unterschiedsempfinden, welches bewirkt, daß wir, statt uns zu fürchten und statt uns schrecken zu lassen, uns an dem Unterschied freuen, uns freuen an dem geheimnisvollen Zauber der Unähnlichkeit in der Ähnlichkeit.

Es genügt hier vielleicht gerade jenes ästhetische Erfühlen, das meines Erachtens Europa weiter bringen wird, als die dräuende Kraft der Truppen und die mathematische Geschicklichkeit der Diplomatie.

Wenn nämlich «die Grenze» eine gewisse Art des Aufhaltens der Möglichkeiten ist, eine Beschränkung der Qualität, so öffnet das «jenseits der Grenze» liegende Ausland — seinerseits — ein weites Feld den unerschöpflichen Träumen.

Wird doch nicht umsonst von dem sogenannten Durchschnitt, dem sogenannten «sens commun», stets und immer das Ausland den Einheimischen als Beispiel vorgehalten!

Wenn für den Diplomaten, oder den Soldaten, oder den Kaufmann England, Deutschland, Frankreich, Italien oder Spanien nichts anderes bedeuten, als nur gewisse Arten des Spiels oder eine bestimmte Anzahl von Fähnchen, die in die Karte gesteckt werden und Kampfeinheiten bedeuten, oder einen Vorrat an Getreide, Farben, Eisen und Petroleum, — so werden in meinem, beziehungsweise unserem ästhetischen Erfühlen England, Frankreich, Deutschland, Italien und Spanien stets zauberhafte Gestalten sein, deren unter einer anderen Sonne erstandene Geste mich entzückt und berauscht, deren Denken mir ungewöhnliche Ausdrucksmöglichkeiten enthüllt, deren Wort die mir faßliche Ewigkeitsmusik bis zu unerreichbaren Grenzen weitet.

Und so treten denn vor uns jene edlen Gestalten. Nicht verwirren lassen sie sich durch das Gerede der Diplomaten, nicht verhüllen wird sie der Kanonenrauch, ihren Platz werden ihnen nicht rauben die vollgefüllten Lager und die Speicher der Errungenschaften. Das ist die wunderbare Radioaktivität der Literaturen Europas. Sie sehen und begreifen sie, — den Italiener, der mehr und schöner spricht, als er sich das in seinem Herzen zurechtgelegt hat. Als spreche die Sonne für ihn, ein Übermaß an Gesten schaffend, denen das Wesen der Wahrheit nicht rasch genug folgen kann

und in der Form ihre Wiedergeburt feiert, bevor sie im Leben wiederauflebt.

So der Italiener. — Nun der Engländer. Der Engländer erzählt geduldig, als wolle er jemandem die lange Zeit einer Reise ausfüllen. Er selbst reist nämlich ständig. Versucht, den unerhörten Zusammenhang zwischen der Tradition seiner Familie und der unermeßlichen Verschiedenheit der Welt wiederzugeben. Je mehr er für die Tradition sorgt, um so mehr Elefanten, Bestien, Krokodile und seltsamste Gottheiten stürzen herein, zertreten und zermalmen ihm die Schranken seiner ehrwürdigen Sitte. Vielleicht deshalb gerade flüchtet der Engländer so oft in der Ohnmacht der Kontraste und des Übermaßes zu den Worten des momentanen Spiritismus.

Der Franzose. Wir kennen ihn doch alle. Er zeichnet sich aus durch die schwierige Tugend, daß er nie mehr sagt, als er weiß. Der Würde des Schweigens (in der Literatur) verdankt er die Schönheit seiner Aussprache. Die Exaktheit und die Genauigkeit des Ausdrucks. Den Mut seiner Sitten. Und endlich, den hinreißenden Aufschwung, — den Rausch, den Wahnsinn der Sachlichkeit, die bei Balzac und Proust bis zur siegreichen Zersprengung der in der gegebenen Epoche angetroffenen Form führen.

Der Spanier: ein Hidalgo, der angeblich mit dem Messer spielt, mit den Zecchinen, mit Stierkämpfen, mit Glanz und Schmuck, — doch plötzlich wirft er das alles weit von sich, um mit der Stimme Cervantes, um mit der Stimme Unamunos Gott selbst nach der Wahrheit zu fragen. Keiner tritt mit so begründetem und so tragischem Stolz vor Gott.

Der Russe: was macht denn der Russe in dieser Gesellschaft? Er disputiert natürlich immer, unaufhörlich. Mit dem angeblich alten Europa streitet er um seine Unmittelbarkeit, mit sich selbst um das Recht seiner Stimme. Der Russe büßt in seiner Literatur für den tragischen Zeitunterschied, der zwischen seinem Wort und seinem Volk entstanden ist.

Und nun wir, Deutsche und Polen! Nehmen Sie es mir nicht übel, wenn ich Sie nicht genau begreife. Welcher Reiz, wieviel Prophezeiungen einer besseren Zukunft liegen doch eben darin, daß wir uns noch nicht genau begreifen!

Also, — der Deutsche erscheint mir stets umgarnt von seinem suchenden, forschenden Gedanken. Ist er doch der eifrigste Erforscher der Relativität

im literarischen Europa, er, der ewige Symboliker, stets vollauf beschäftigt mit den Angelegenheiten einer unaufhörlichen Auswahl der genauesten Ebenbilder einer jeden Wahrheit. Der Schlichtheit und der Genauigkeit des Alltags am nächsten stehend, kompliziert er ab und zu diese Schlichtheit durch Zeichen des Geheimnisvollen. Stets ist das deutsche Wort mit Reflexionen gesättigt. Auf eure mit gotischem Entzücken verbrämte Liebe wartet stets in unaussprechlichen Ordalien das Gericht der strengen Kategorien, in eurem Lachen klingt stets die Angst vor tieferer Bedeutung.

Die Angst vor tieferer Bedeutung erfüllt euch in den edelsten Augenblicken eurer Begeisterung mit erhabenem, schöpferischem Verantwortungsgefühl, nicht nur für euch selbst, sondern für das ganze Menschentum. In solchen Augenblicken erreicht ihr in eurer Literatur die Gipfel der Vollkommenheit, und durch den Mund Goethes, Nietzsches, Thomas Manns sprecht ihr für die ganze Menschheit. In solchen Augenblicken vollzieht sich auf den Blättern eurer Literatur das erhabene Wunder der Wandlung, da aus der Unterordnung, dem harten Muß und der Disziplin des Alltags die Stimme eures freien Gedankens sich hinaufschwingt über die Welt Europas, über die ganze Welt des irdischen Gedankens.

Und wir? Wir Polen? Welches ist unsere Rolle inmitten dieser so verschiedenen edlen Gestalten, inmitten jener, die ich aufgezählt, und inmitten derer, die ich aus Rücksicht auf die beschränkte Zeit mit Schweigen übergehen muß?

Fürwahr, heute, da wir nach dem Weltkrieg schon so viele Vorurteile überwunden und für so viele Irrtümer gebüßt haben, fällt es vielleicht doppelt schwer, über das in der Weltgeschichte so gefährliche, einem jeden Menschenherzen so nahe Vorurteil zu sprechen, — über die Vaterlandsliebe. Ist doch vielleicht, wie Clemenceau und Conrad und Rilke es wollen, die ganze Welt unser Vaterland?

Die ganze Welt ist unser Vaterland! — rufen wir alle uns zu, hinweg über die hochgetürmten Haufen der Weltwirtschaftsfragen. Trotzdem wird doch ein jeder aus diesen Speichern der Weltwirtschaft vor allem das hervorziehen, was ihm am nächsten steht und was er am besten kennt. Das heißt, die Angelegenheiten des eigenen Landes und der eigenen Kultur. Die

sieht er gerade am besten, die versteht er gerade am besten, und ihnen mißt er für gewöhnlich die größte Rolle zu.

So stehe ich denn also gewissermaßen beschämt hier vor Ihnen. — denn nicht möchte ich die Welt herabsetzen wegen Angelegenheiten meines Vaterlandes, andererseits aber will ich nicht Abbruch tun den Angelegenheiten meines Vaterlandes durch eine zu eifrige Einschätzung der Angelegenheiten der Welt.

In diesem Zustand der Beschämung, so meine ich, befinden sich heute alle denkenden Menschen. Eine neue, andere und größere Zukunft reißt uns zunächst mit, die Vergangenheit lastet aber auf uns mit so rührender, zarter Liebe. Hier muß man, will man an dieser Wegbiegung den richtigen Schritt einhalten, — hier muß man viel von sich hergeben, vieles opfern. Und gleichzeitig, — muß man mit edlem Heroismus in seinem Innern jene Stimme und das Leid des Opfers dämpfen, um dennoch mit heiterem und siegesbewußtem Antlitz der Zukunft entgegenzueilen.

Fürwahr, ich schätze mich glücklich, daß sich, — wo wir nun schon so persönliche Dinge erwägen, — sofort, wie aus sich selbst geboren, diese Worte gerade gefunden haben, auf denen wie auf festen und ungeheuren Fundamenten nicht allein die Kultur aufgebaut ist, sondern von denen sich aufschwingt in flammenden Worten zum unerreichten Himmel der Vollkommenheit die Literatur meines Landes.

Ich schätze mich glücklich, daß ich darüber gerade in einem für Europa historischen Augenblick spreche, in einem Augenblick, da der spezifische Charakter nur eine Umschreibung dieser Prinzipien und dieser hehren Einschränkungen sein kann, und dieser Kämpfe und Überwindungen, die den Charakter des polnischen Schrifttums ausmachen.

Opfer und Heroismus! Das sind die grundsätzlichen Worte, die einzigen, stets die ersten im polnischen Schrifttum.

Es genügt, einen Blick auf die Karte Europas zu werfen, es genügt, einige Seiten seiner Geschichte zu durchblättern, um in der Lebenswirklichkeit die Begründung dieser gerade und keiner anderen Auffassung der polnischen Literatur zu finden.

Römer von Religion, vor allem aber Römer gemäß den aufgenommenen Gesetzen, die letzten Römer im Westen, — oder die ersten im Osten Europas,

— wieviele Opfer haben wir bereits seit dem achten Jahrhundert gebracht, wieviel Heroismus haben wir aufbringen müssen gegen das unaufhörliche Eindringen der Elemente des unermeßlichen Ostens?

Belastet mit der Nachbarschaft des Ostens, das heißt, stets von andern Seiten angezogen, in Versuchung geführt durch jenen geheimnisvollen und durch seine Ausmaße gefährlichen Raum, die Jüngsten der römischen Weltordnung im Westen und deshalb so oft verschmäht, wieviele Opfer mußten wir bringen, um auf dem Altar der Qualität fruchtbringend die Quantität niederlegen zu können.

Daher ist unsere Literatur anders geartet, anders ihr inneres Verhältnis, und anders gestalten sich die Proportionen, als in den westlichen Literaturen. Daher wird hier die sogenannte «vom Dichter vorgefundene» Welt nie eine statisch geordnete Welt sein, sondern stets eine Welt der höchsten dynamischen Anspannung. Daher mußte, als seinerzeit Corneille oder Racine, ausgehend von den Grundlagen der griechischen Tragödie, eine neue Welt der Sittentragödie und der intimen Tragödie schufen, ihr Zeitgenosse, der Pole Jan Kochanowski, die Tragödie des staatlichen Gemeinwesens schreiben, die man zu verstehen hat als ein Entgegenstemmen der schöpferischen Gruppe gegen die Überflutung durch ein im Hinblick auf historische Notwendigkeiten totes Milieu.

Daher das andere Verhältnis zu den Einflüssen, zu den Neuerungen des Westens. Daher ein ganz anderes Verhältnis zur klassischen Tradition. Während sie nämlich wo anders nur als Beispiel des Denkens und der Technik auftaucht, ist sie bei uns die Bürgschaft für die Verbindung der am weitesten vorgeschobenen, gewissermaßen belagerten Söhne mit ihrem aufgeklärten Mutterland. Mit andern Worten, das Schöpfen aus den großen Vorbildquellen des Humanismus, die Erneuerung dessen, was geschehen ist am Urgrund des europäischen Lebens, trotz Asien und gegen Afrika, was geschehen ist in Griechenland und in Rom, diese Erneuerung ist stets eine Beichte und ein Befehl, und neue Rüstung und neue Kraft zum Ausharren.

Deshalb erscheint auch alles, was wir in der Entwicklung der Menschheit und in den Strömungen der Literatur Fortschritt nennen könnten, hier bei uns gleichsam als ein drohender Frühlingssturm. Es kann auch nicht anders sein, da diesen Fortschritt Menschen aufnehmen sollen, die schon ohnehin

in schweren Kämpfen befangen sind. Ich will es kürzer fassen, bündig, in wenige Worte: an der Grenzscheide . . . An der Grenzscheide zweier Welten, — im Heroismus des Opfers. An der Grenzscheide zweier Welten, in der sich alle Probleme anders gestalten, als in der lautlosen Stille der westeuropäischen kulturellen Norm. An der Grenzscheide zweier Welten wird das historische Gedenken, das Gedenken der Vergangenheit, ein nie endender Widerstreit sein mit den Taten der Väter. Ob sie rechtzeitig, ob nicht zu früh, ob zielbewußt ihre Vorbilder aufgezwungen haben, ob sie kräftig genug die neuen Vorbilder verteidigt haben, ob sie nichts eingebüßt haben an Quantität des Raumes, angesichts der Qualität der neuen Kunde?

Daher die ständige Anwesenheit der Vergangenheit in der Literatur, daher das so übermäßig emotionelle Verhältnis zu den Vorgängen, daher eine andere Tradition, als wo anders, — Tradition im Zustand stets lebendiger Erregung, im Zustand der noch flüssigen, glühenden Lava, — was oftmals als abergläubische Unterwerfung, als ein Erliegen gegenüber den Einflüssen der Vergangenheit verstanden wird.

Was ich bereits gesagt habe: andere Funktionen des historischen Gedenkens, anders verstandene wichtigste Gegenwart — der Liebe.

Der Roman, der ewige Roman einer jeden Literatur, jener schmuckvollste Kranz auf dem Haupte der Poesie, ist in Polen Jahrhunderte hindurch das wichtigste Problem persönlicher Freiheit und verflicht hier wie sonst nirgends scharfe Dornen in seine Blüten.

Einen Schritt weiter, und schon gliedert sich die soziale Frage an, die hier schwerer zu lösen ist, als sonst irgendwo, — obgleich es dieselben Gebote sind, die im Westen ganze Epochen durchmessen, doch hält der Gegenstand dieser Gebote hier nicht gleichen Schritt mit dem Licht der Epoche.

Also wird sich wohl niemand wundern, wenn ich zwecks Zusammenfassung der obigen Propositionen in eine Synthese die Behauptung aufstelle, daß die Philosophie dieser Literatur stets zu einer kämpfenden Mission führen muß, oder vielmehr sich stets darin umwandeln muß, in die Mission eines großen Heroismus und eines Opfers, in die Mission der Erlösung, die mit der Stimme innerster Wahrheit den Belagerten und den Belagerern zuruft: für unsere und für eure Freiheit!

Das sind die Hauptelemente unserer Literatur, die naturgemäß jede Kunstform entsprechend modifizieren.

Die polnische Prosa kann, im Gegensatz zu andern, die überlieferten Reichtümer des Wortes nicht dem Bau des Satzes opfern.

Ähnlich wie die deutsche, und im Gegensatz zur französischen oder italienischen, bleibt die polnische Prosa an dem augenblicklichen Zauber des Wortes haften und behält die losen, aus der Phantasie geborenen, vielleicht ungeordneten Sätze bei — vom schwülstigen Vorbild lateinischer Epochen angefangen bis zur Primitivität uranfänglicher slawischer Onomatopöien. Als würde der alles voraussehende Verstand oder die Furcht vor verschiedenerlei Möglichkeiten gebieten, möglichst wenig bei der Erschaffung des Werkzeugs zu formalisieren, wodurch des Volkes Hauptgedanke Ausdruck findet, das heißt beim Schaffen der Prosa.

Die polnische Lyrik behält, — ich kann es wohl ohne Überschwang sagen, — die quellenreine Leichtigkeit ständiger Erneuerung, und ich meine, daß wir dank der oben erwähnten, die polnische Psyche gestaltenden Elemente eine Lyrik besitzen, wie kaum eine andere auf der Welt. Eine Lyrik, die geschmückt mit dem tragischen Erleben des Westens gleichzeitig physisch frisch ist, von der jugendlichen Kraft des Ostens durchtränkt.

Das sind die Hauptelemente des Geistes und der Form der polnischen Literatur.

Es ist nicht meine Aufgabe, sie hier vorzuführen auf der Bühne der Jahrhunderte, die Richtigkeit meiner Voraussetzungen zu verteidigen oder Konzessionen zu machen zugunsten sogenannter Ausnahmen, die nur die Relativität aller, selbst der allgemeinsten Thesen beweisen können. Falls es sich aber darum handeln sollte, wenn auch nur flüchtig jene Thesen zu prüfen, so meine ich, daß man sie stets am leichtesten prüfen kann in schweren Augenblicken, in jenen gerade, wo das Leben oder der Stand der Dinge gegen die These gestimmt sind, derart, daß sie gewissermaßen auf ihre eigene schöpferische Kraft angewiesen sind.

Hier stoßen wir nun schon unmittelbar auf das Thema und gelangen unvermittelt zu der zeitgenössischen polnischen Literatur. Unter zeitgenössischer Literatur verstehe ich aber nicht jene, die man im letzten Augenblick zum First emporgezogen hat und unter Dach gebracht,

sondern jene, darin ein ganzes Volk wie an eigener Stätte der Rast verweilt und wohnt.

Ist es doch stets so, daß bei guter Arbeit ein jedes «Heute» — erst dem Morgen dient, und ein jedes «Gestern» — den heutigen Tag erfüllt. Wenn ich also von zeitgenössischer Literatur spreche, so meine ich jene, in der heute schon restlos das polnische Volk Aufnahme gefunden hat. In gewisser Hinsicht meine ich also die vorletzte Literatur, geboren aus jüngst vergangenen Jahren, die jedoch hierher geführt hat, wo wir heute neue Bauten aufzuführen beginnen.

In dieser also formell vorletzten Literatur muß ich notgedrungen viele edle, geliebte und künstlerisch überaus schmucke Gestalten übergehen, deren Schaffen längst schon tägliche Nahrung eines ganzen Geschlechts geworden ist. Rechtfertigen für diese Unvollkommenheit wird mich die Zeit, aus der ich die Auswahl treffe, eine Zeit der Dämmerung und der plötzlichen Lichtblitze, durch die nur die konkretesten und ausdrucksvollsten Profile beleuchtet werden.

Für die polnische Kunst ein historischer Augenblick, der Ausgang des neunzehnten und Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts, wo es scheinen mochte, als hätten wir beide Lungen eingebüßt und der Atem müsse wegen Luftmangel stocken.

Schon längst ward alles, was in einem Gemeinwesen Literatur schafft und wirkt, der polnischen Literatur entzogen: die prachtvolle Tragödie der Regierung, oder, wenn man will, deren zweideutige Herrlichkeit, die Groteske der Macht, die Lächerlichkeit großer Männer, der schmerzensreiche Ernst der kleinen, — das komödiantenhafte sich Aufspielen des Menschen und der Idee auf der Bühne sozialer Gemeinschaft, jene bewußt mit der Farbe des Pathos der Epoche geschminkte Mimen, denen stets so gerne die Massen ihr Blut zur Verfügung stellen, um im häuslichen Leben die Heiterkeit und Schlichtheit des eigenen Menschentums zu retten: kein Platz war damals in Polen für dieses urewige Schauspiel.

Es hätte scheinen können, daß die mühevollen Versuche der «polnischen Römer», von denen ich oben gesprochen, der letzten Römer des Westens an den östlichen Marken Europas, ihrem tragischen Ende sich nähern.

Damals gerade traten stürmend vor das doch wohl letzte Bühnengemälde

— denn es sollte doch die von Sienkiewicz darauf gemalte Wahrheit der Geschichte und der Vergangenheit die letzte Rolle des Trostes und eitlen Schmucks erfüllen — die großen Geister des frühlinglichen Umsturzes.

Der erste von ihnen, — Sie kennen ihn — seltsam anmutend sowohl bei Ihnen wie bei uns, Stanislaw Przybyszewski. Das war die Kunde, die vom Westen zu uns drang, das war der Luxus, die Frucht der normalen Organisation eines kulturellen Milieus, neugeboren als Ferment des dionysischen Wortes.

Wieviel Heroismus mußte er zeigen, wieviel Opfer darbringen der zärtlichsten, edelsten «Vorurteile der Liebe», um auf der Bühne der damals so düsteren polnischen Notwendigkeiten zu treten in der Üppigkeit der Blätter und Früchte, des Weins und des Lachens, unter den Rufen unschuldiger Wahrheit, unter den Rufen frohlockender Kunst.

Ruft man sich in der ehrwürdigsten Sittengeschichte Europas gerne Schopenhauer ins Gedächtnis zurück, oder Fichte, oder Goethe, die in der Zeit napoleonischer Überfälle arbeitend in andächtiger Sammlung ihre Gedanken hochspannten über das Getümmel der Waffen, — können Renan und Rilke als Beispiel herangezogen werden für jene, die auf demselben Gebiet weiterbauen, so muß man in diese Reihe der Vorbilder auch die edle Gestalt Przybyszewskis aufnehmen, der auf dem Gebiet kultureller internationaler Beziehungen, auf dem Gebiet gegenseitigen Erfassens und gegenseitiger Beeinflussung von keinerlei Rücksichten sich je hemmen ließ.

Aus Deutschland kam er nach Polen, erfüllt vom Aufruhr gegen das sich breitmachende Spießbürgertum, beseelt von Vorahnungen eines neuen Europas, das gesäubert war von den Begrenzungen und Färbungen falscher Eigenart, ganz hingegeben der Bedeutung und dem Rhythmus des Wortes.

Ein Prophet der Revolution der Form also?

Revolution der Form! Wenn sonst überall die Sprengung vorgefundener geheiligter Kunstformen ein würdiger Kampf war um neue Formen, so bedeutete in Polen zu jener Zeit die Sprengung, die Umänderung der Formen und Bilder, die allgewaltig in den Werken des vergötterten Sienkiewicz herrschten, — für die damalige Allgemeinheit nicht allein einen Kampf um einen neuen und exakten Ausdruck der neuen Zeit, — sondern vor allem ein ungemein riskantes Spiel um die einstweilig letzten Werte der Existenz. Von

diesem Gesichtspunkt aus heute betrachtet, ist die Tat Przybyszewskis in Polen eine Heldentat gewesen, ein Kampf im Osten Europas, hinter dem Bug, hinter dem Dnjestr und hinter Wilno um denselben Höhenpaß, den man in jenem Augenblick in Berlin, Wien, Rom, Paris, Christiania emporklomm.

In diesem Kampf um den neuen Satz, der auch in Deutschland bekannt war, um den Satz Przybyszewskis, der erfüllt war von unaufhörlichen Ausbrüchen, erfüllt von erlösenden Freiheiten der Assoziation, von Geboten der «nackten Seele», also vom Urrecht des Schaffens selbst, um den Satz, der alle Konvenancen des Stils sprengte, der unbewußte schon nicht mehr die Beschreibung, sondern die Darstellung der Dinge durch Worte erstrebte, in diesem Kampf, den gewissermaßen von unerreichten Höhen her die gemeinsamen Wege eines Avenarius und eines Bergson beschirmten, — in diesem Kampf mußte Przybyszewski auf alle bisherigen Heiligtümer des Inhalts und der Form losstürmen.

Und sie alle, sie rückten denn auch aus in den Kampf gegen ihn. Und fürwahr! War es nicht ein herrlicher Anblick?! Alle bisherigen Prinzipien wurden in den Herzen des jungen Geschlechts zertrümmert. Przybyszewski siegte. Er öffnete alle Schleusen der Poesie, sprengte in seinen Dramen den bürgerlichen Salon des Lustspiels und des Dramas, zerriß die konventionellen Bande des Romans, legte der Prosa neue, üppige Rhythmen unter, die fast schon an Rhapsodien heranreichten, belebte die Lyrik mit neuen Kühnheiten des Bekennens.

Przybyszewski — der große Ritter neuer Möglichkeiten, ein Apostel der Form, ein Prophet neuer Freiheiten, der nicht einmal wußte, daß jene Freiheiten nur deshalb sich so hoch emporschwingen, um schon im Geschlecht der Enkel mit ihren Wassern neue Räder der Alltagsarbeit zu treiben.

Kampf um die neue Form, — wer aber wird die Kraft schaffen? Wer die Richtschnur finden, das grade, straffe Rückgrat in der Verwicklung der Nerven und aller Muskeln? Die Kraft schaffen, heißt dasselbe wie ein Gebet schaffen, — heißt aus der Worte und Dinge üppiger Pracht, in der wechselnden Flut der Geschehnisse, die wichtigste Wahrheit hervorzaubern und verewigen.

Da Przybyszewski vom Westen her bei uns die Revolution der Form vollbrachte, strömte vom fürchterlichen Norden her, der aus so vielen Ge-

schlechtern Polens das Blut gesogen, jene Kraft zu uns, die in geheimnisvollen, das Rückgrat der Volksseele formenden Geboten die Konsolidierung vollbrachte.

Ich spreche hier vom Westen und vom Nordosten, das heißt im gegebenen Falle von Deutschland und von Rußland. Wollte jemand politische Anspielungen darin erblicken, — ich wehre es ihm nicht. Und möge die Anspielung unter uns Gestalt annehmen als diese reinste Wahrheit: daß aus Kämpfen, aus Unrecht oder aus historischen Abrechnungen entsprungen sind Wissenschaft und Schöpferkraft, — unvergängliche Güter!

Die Konsolidierung der Gebote, die das Rückgrat der Volksseele bilden, die einfache und knappe, die heldenhafte Wahrheit, strahlend geradezu von kindlicher Heiterkeit, die Wahrheit, schwebend über den Riesenwäldern und den endlosen Steppen, die von den Träumen und dem Willen eines einsamen Menschen überwunden wurden, — die Wahrheit, die ganze Geschlechter tragischer Qualen nicht abschwächen konnten, — drang damals vom Nordpol her nach Polen.

Auf zerknüllten Zeitungsfetzen und Papierabfällen, mit gar seltsamer Tinte geschrieben, die aus der Rinde der Hölzer nordischer Wildnisse zerrieben ward von der Hand des Soldaten und des Verbannten erster Kämpfe um die Freiheit des Volkes, von der Hand Waclaw Sieroszewskis. Bei einer gründlichen Analyse müßte man die Elemente zerteilen, hinweisen, worin hier die Schönheit der Kunst besteht und die Schönheit der Ruhe, der Liebe und des Lächelns der Seele, angesichts aller Widrigkeiten der menschlichen Bosheit und der Grausamkeit der Natur. Hinweisen, wie diese Elemente eingeordnet wurden in dem einfachen, exakten und schlichten Stil des Dichters, wo zu einem Satz sich fügten ganze Monate der Polarhelligkeit, und zu einem Schrei — ein ganzes Geschlecht von Torturen. Hinweisen, wie der geheimnisvolle Vorrat an Energie eines westlichen Menschen nicht allein nicht abnahm, sondern in der Verbannung, auf den Triften der nördlichen Steppe sich mehrte und wuchs, grade im Sinne der Formeln des europäischen Begriffs vom Heldentum: daß Widrigkeiten den Wert des Menschen steigern, — der je nach dem Maß der Widrigkeiten über sich selbst hinauswächst. Meine Aufgabe ist jedoch nicht das Porträt, sondern vielmehr die Wiedergabe der Bewegung, aus der Sie später schon selbst das Antlitz

enträtseln werden: das Antlitz der auf dem Theatrum der europäischen Literaturen als Polen bezeichneten Gestalt. In der Bewegung dieser Gestalt kommt nun, seit der Zeit der Werke Sieroszewskis, eine neue Geste hinzu, die Geste des Glaubens und der Kraft.

Sieroszewski ist jener prophetische Vogel, so wohlbekannt in Ihrem Heldensagen: Er ist es, der durch das freudige Märtyrertum seiner Seele und seines Körpers bekundet, daß es keine andere Wahrheit gibt, außer der Wahrheit des Ideals, und daß keine anderen Jahre Geltung haben, als die Jahre des Edelmuts. Er ist es, der bewirkt hat, daß die Bürde des hundertfünfzigjährigen Märtyrertums der Helden von den Schultern des Vaterlandes genommen ward, da endlich auf diesen Pfaden der Sang des Stolzes und der Freude ertönte.

Die Kenner unserer Literatur stellen für gewöhnlich diese beiden Dichter nicht nebeneinander. Ich meine jedoch, daß man da, wo es sich darum handelt, die Spannweite des Flugs und des Erlebens nachzuweisen, — gerade diese beiden Schöpfer mit dem Band der herrlichsten Kontraste verknüpfen muß: da der eine mit heldenhaftem Mut die Dämme der Form zertrümmerte, kündete der andere mit einem Heroismus, den nur die Feder eines Conrad beschreiben könnte, seinem Geschlecht jenes geheimnisvolle, freudige Licht, wofür wir keinen andern Namen finden, als diesen: das Licht des Sieges.

Wenn wir diese Epoche der polnischen Literatur in Erwägung ziehen, so sprechen wir von der Zeit, deren Abglanz heute erst von Sachen, Dingen und Menschen schwindet. War es doch eine Epoche schwerster Prüfung. Von diesem Standpunkt aus behaupte ich denn auch, daß man in dem damaligen Schaffen ohne Schwierigkeit die höchsten Merkmale einer edlen Humanität erblicken kann; wenn wir festlegen, daß Humanität stets und überall bedeutet: Unterordnung kleiner Dinge größeren Dingen, größter — den unsterblichen.

Denn in solcher Zeit eine Einstellung zur Unsterblichkeit zu finden, bedeutet gewiß dasselbe, wie in Knechtschaft — Freiheit zu finden!

Die Freiheit schuf in der damaligen Epoche der polnischen Literatur, trotz der alles umspannenden Knechtschaft, der geniale polnische Bauer Jan Kasprowicz.

Hätten wir auch nirgends mehr Rechte besessen und Ansprüche auf nichts, und wären nicht höchstes Recht Sprache und Gebräuche, — so würde trotz allem ein solcher Dichter genügen, um alle vergessenen Rechte zu schaffen und durch sein Werk zu begründen.

Worauf kann nun ein solches Wunder beruhen? Dies seltene Wunder, so ungemein schwer in der Literatur eines jeden Volkes, beruht auf der Kunst jeglichen Überwindens. Das Wesen eines solchen Wunders bleibt letzten Endes stets unerforscht, trotzdem meine ich, daß es in gewissem Maße auf der Erfassung der einfachsten Zusammenhänge zwischen Dingen und Menschen beruht, zwischen dem Menschen, der Zeit und dem Raum. Um eine derartige Neuerfassung in der Poesie durchzuführen, muß man die ganze vorgefundene Welt in sich läutern, von allen Dingen den trügerischen Schein herunterreißen, alle Bestrebungen der Epoche überwinden und sich vor die Tatsache des Ausgleichs der Welt mit sich selbst stellen.

Der Steine Seele sollst du sein, Mensch von Fleisch und Blut, still wachsendes Gras auf duftender Wiese sollst du sein, überragender Geist, eiserstarrte Erdscholle, die unter des Rindes Huf hinabrollt den Pfad des willenlosen Zufalls. Errate, Genie, ob man jene Scholle aufhalten soll, und wenn das Herz dir sagt, man solle sie aufhalten, bette dich mit deines Lebens ganzer Wesenheit unter diese Scholle. Und schreitet das Glück vorbei, dein eigen Glück, im Prunk und leuchtenden Glanz all deiner Träume, dein Glück und der Menschen Glück und das Glück der ganzen Welt, so lächle es an, dieses Glück, selbst wenn es unwiderbringlich an dir vorbeischritt, stolz darauf, daß du mit deinem ganzen Leben die unwillkürlich fortgestoßene Scholle — aufhältst, stolz und über alle Maßen demutsvoll zugleich, weil überzeugt in tiefster Seele von dem unfaßbaren Ernst dieses Kraftaufwands.

Lerne diese Entsagung tragen und diesen Sieg auf allen Wegen, inmitten aller Dinge, dann bist du selbst der Weg und die Dinge, bist du selbst die ganze Erde und die wunderbare Allwelt der Eintracht.

Das ist Kasprowicz, der polnische Bauer zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts in Europa. Das ist die Welt der Eintracht, die zur letzten Schlichtheit des Wortes führt: und so wird das Wort zur Luft, zur wohltätigen Aura, zum Element selbst des Seins.

So also sieht im Traumbild der Poesie zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts die ideale Richtschnur jener östlichen Römer aus, vor dem Angesicht der damaligen Welt und der Epoche des angeblich schon gemeinsam mit seiner Sache untergehenden Volkes, an der Grenzscheide zweier Welten.

Ein jeder, der den breiten Atem der im literarischen Gestalten erfahrenen und starken Völker kennt, weiß, daß derlei Richtlinien nur entstehen können in der Projizierung auf die weite Ebene des Epos. Und so steigt denn dieses Traumbild der Poesie auf von den fruchtbaren Gefilden des polnischen Volksepos, das Reymont in seinen «Bauern» geschaffen hat.

Auf riesigen Stufen schreiten wir hier abwärts, wenn es sich um den formellen Namen der sozialen Klasse handelt, aufwärts, wenn wir die kinetische Idee der rechtlichen Gleichstellung des Menschen ins Auge fassen.

Nach dem Epos «Herr Thaddäus», dem letzten Abschied vom adligen Polen zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts, hier zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts die Aufrollung des Epos des Bauerntums, das in brüderlicher Gemeinschaft mit Tieren, Erde, Elementen und Menschen ausharrt, — und durch kein Geschick, keine Versuchung und keine Prüfung in seiner Überzeugung von des Lebens Schönheit erschüttert wird.

Doch wo sind denn all die Probleme und Verwicklungen, Ängste, Flüche und erbitterten Prozesse, von denen ich gesprochen, da ich versucht habe, in allgemeinen Zügen das Bild des anders als sonstwo gearteten Heranreifens der polnischen Literatur zu entwerfen?! Wo denn also und in wem lebten wieder auf Schuld und Tugend der Väter, wo fand die Auseinandersetzung statt zwischen der Aktualität mit der an ihren Folgen krankenden Vergangenheit? Wer nahm in diesem Lager der Belagerten mit unmenschlichem Mut den unsterblichen Streit auf um die soziale Gerechtigkeit? Und war denn niemand da in diesem Augenblick, bereit, alles zum Opfer zu bringen, an allem zweifelnd um der Gerechtigkeit willen?

Ich werde keine Worte finden, die genügend warm und lebendig wären, — doch wird auch kein anderer in Polen sie finden, — Worte, die fähig wären, glühend genug und ausdrucksvoll unsere Gefühle der Liebe wiederzugeben, wenn man gerade von diesem Dichter spricht, von Stefan Zeromski! . . . Der in jener Zeit an den Kreuzungen aller Wege und aller Dinge stand, die vermoderten Akten aller Prozesse nochmals durchwühlte und alle Wunden

aufriß, und alle Schuld und alle Verbrechen umfing, alles begriff und mit allen Möglichkeiten persönlichen Glücks erschütterte aus den schrecklichen Höhen seines schmerzensreichen Herzens!

Vergeblich suche ich nach Vergleichen inmitten der europäischen Schöpfer. Wenn nämlich überall sonst in diesen Zeiten als höchstes schon und geheiligtes Menschenrecht das Recht zur völligen Selbstbezwingung galt, so hatte dieser Dichter, dieser Rhapsode und Barde von Geburt, der hingebungsvollste Anbeter der Liebe und rührende Bekenner menschlicher Zärtlichkeit, in seinen Anschauungen über die Natur, im Rhythmus der Dinge und der Erscheinungen ein glühender Freund der Allwelt, — sich selbst hundert Fesseln aufgelegt und hundertfaches Unrecht zugefügt, um in sich selbst ein für allemal die Tragödie seines Volkes zu verarbeiten.

Er war es, er allein, der den ganzen Prozeß des Westens, der westlichen Kultur mit dem wahnwitzigen Osten durchgeführt hat. Er war es, der über alle Stufen der Geschichte des Volkes vorwärtsstürmte mit dem hellen Ruf seiner hinreißenden Sprache. Er war es, der auf all diesen Stufen den Kampf um den besseren Menschen austrug. Er war es, der die Grenzen aller Gefühle in alle Kreise der Liebe und des Glückes hinaustrug, und die Verantwortung für die Leiden des Menschen einführte.

Suchen wir eine Bezeichnung für diese Tätigkeit, so finden wir nur ein Wort, das sie umfassen kann, das gewichtigste Wort, das restlos alle göttlichen Angelegenheiten der Menschheit umfaßt, das Wort, das nichts aus den kunstreichsten Gewändern der Geschichte auszutilgen, wegzuwischen vermag, das keine Stimme der strengsten Wahrheiten übertönen kann: das G e w i s s e n.

Suchen wir eine Bezeichnung für die Form dieses Künstlers, für den wahren Fluß dieser Prosa, die duftet, singt, ergreift und hinreißt, benetzt vom Tau der Liebe, so finden wir nur ein Wort. Nichts besagt es, wenn sich ihm Glaube und Erleben nicht beigesellen, — auf das Erleben des Herzens hingegen gestützt, drückt es alles aus: L y r i s m u s.

Treten wir solchermaßen an die Dinge heran, wird uns in diesem Dichter alles klar erscheinen: stets sind seine Mängel lediglich die Erhabenheit des Ausmaßes. Sein nicht genügend straffer Aufbau ist stets durchtränkt von der Riesenhaftigkeit des erfühlten Raumes. Das letzte Wort des Urteils

kann nie ausgesprochen, nie krachend auf die Wagschale geworfen werden, denn stets wird es hier eine gnadenreiche Spende der höchsten Liebe bleiben.

Fürwahr, wenn ich nach einem Bilde suche, um die Werke dieses Dichters zu umschreiben, sehe ich stets nur ein Bild vor mir: — der polnische Laokoon, umschlungen von den Schlangen der Geschichte, dessen Tränen, Klagen und Rufe ewig bebend in der Brust des Vaterlandes ruhen. Bis endlich ein Mann kommt, klein von Wuchs, mit aschblondem Haar, krank am Körper, in seinen genialen Eingebungen fürchterlich und heiter, fern von allem, was der Alltag ihm bringt, mit seinen Worten Jahrhunderte seiner heimatlichen Sprache durcheilend bis zu ihren Urquellen, leichtbeschwingt wie die Heimkehr der Vögel zu ihren alten Nestern. Bis endlich der Mann kommt, der mit der Geschichte Taten hinabsteigt in die Tiefen immer fernerer Taten, und von den fernsten durch tausend Jahre Europa hindurch gen Rom und Griechenland weiterschreitet, bis zu jenem in silbernen Nebeln der ersten Erinnerungen schillernden Augenblick, da der Achäer Boote und Schiffe auf den Wassern des Skamander landeten.

Jener Mann, Stanislaw Wyspianski, hervorgegangen aus der schwarzen Krakauer Scholle, von den Ufern der Weichsel, hat in sich alle erdenklichen Zeiten, die Zeitspanne von dreitausend Jahren verarbeitet, in sich die Linie aller Stile verschmolzen. Ein Mann, bei dem jene tausend Jahre und das, woraus sie entstanden, und das, was ihnen folgte, einen einzigen Herzschlag bedeuten, einen Blick seiner blauen Augen, einen Strich der genialen Hand, ein Wort des einfachsten Ausdrucks.

Fürwahr! Wenn ich mit der Zeit ringe und ihre Einheitlichkeit oft nicht anders messen kann, als eben mit der Verschiedenartigkeit der Schönheit und der menschlichen Losungen, so hat er es vollbracht, daß die Zeit wie Staub oder Schmutz abbröckelte von der Jahrhunderte Flucht, ohne die vollkommene Einheitlichkeit der Ewigkeit je zu stören.

Die Formen der Losung und alle Weckrufe verloren, von diesem Menschen geschaut, den sinnlichen Duft der zauberischen Vergänglichkeit und wurden zum platonischen Schatten der überall gleichen Ewigkeit.

In dieser Ewigkeit spielte sich die letzte, höchste Abrechnung mit allem ab, was auf diesem Erdenfleck gereift und aufgewachsen war, mit allem auch, was reifte und aufwuchs in andern Ländern der modernen Welt-

heimat, also Europas. Bei dieser Abrechnung tat niemand niemandem mehr Abbruch und warf nichts mehr vor, schleuderte niemand niemandem Flüche entgegen, obwohl noch einmal alle Wehren und Waffen gezückt wurden, und alle Vorurteile sich aufbäumten, und alle Wunden des Unrechts und des Kampfes aufbrachen, obwohl alle Symbole noch einmal ertönten in verkürzten Deutungen, gehärtet in der Schmiede des Geschicks des armen Menschen.

Denn alle Schatten der Ewigkeit, oder vielleicht der Abglanz dieser letzten Dämmerungen, die wir in unserer Gedanken Ohnmacht Ewigkeit nennen, suchten diesen Dichter auf in seiner einsamen Werkstatt am Wawelberge.

Hier, hier saßest du an seinem Tisch oder an seinem Lager, — du, — Europa, lebenskräftig, unsterblich, — seine Weisheit und der unerschöpfliche Zauber seines Herzens blickte auf dich, — wie auf sein eigen Kind. Hier kündete er seinem Kinde mit den schlichten Worten seiner Rhapsodien, seiner wie der Hauch der Zeit stets lebendigen und beharrlichen Verse, hier gestand er, daß alle Gedanken gleich sind im Heldentum des Nichts, gleich in der Ewigkeiten Augenblicke, ob sie nun Polen, Griechenland oder Rom heißen, Kaisertum oder Kirche.

So wurden wir durch die Worte dieses Sehers herausgeführt aus dem Hause der Knechtschaft auf die höchsten Pfade, — die Pfade der Ewigkeit

(Autorisierte Übertragung von A. v. Guttry)

* * *

DREI GEDICHTE

VON WALTHER GEORG HARTMANN

Die dunklen Engel stehn hinterm Glanze der Bilder
in den Kapellen, die die Wallfahrt erlösen,
— frommes Gehäus im Bergwind —, sie lächeln nicht milder
in die zu leichten Gebete der Angst vor dem Bösen.

Die dunklen Engel streichen über die Kerzen,
die Flammen biegen sich und knien.
Der lösend wilde Glockenchor der Schmerzen
hat bang und plötzlich ausgeschrien.

Die dunklen Engel deuten auf die Herzen.
Nicht Tröstung ist der schweren Hand verliehn.
Sie sammeln kühl die Schatten, die dich schwärzen.
Weil sie dich lieben, wird dir nicht verziehn.

* * *

Plötzlich, durch das schwarze Gegitter der Bäume
Ist wieder laut das Zankgezirp der Spatzen,
Deutlich wie die kalte Mauer der Einsamkeit,
Wenn ein goldener Gast hinwegging.
Da sind wir wieder winterlich geschart
Und müssen nah aneinander die Herzen rücken,
Die Güte zu hüten, das spärliche Lagerfeuer,
In langer Nacht.
In unsren Augen, wunderlich,
Spiegelt der Glanz überm Schauer,
Und Märchen müssen wir ersinnen vor uns hin.
Wir wollen in die Flammen lachen,
Wenn kalt im Nacken
Der Wind in unsren Kreis sucht,

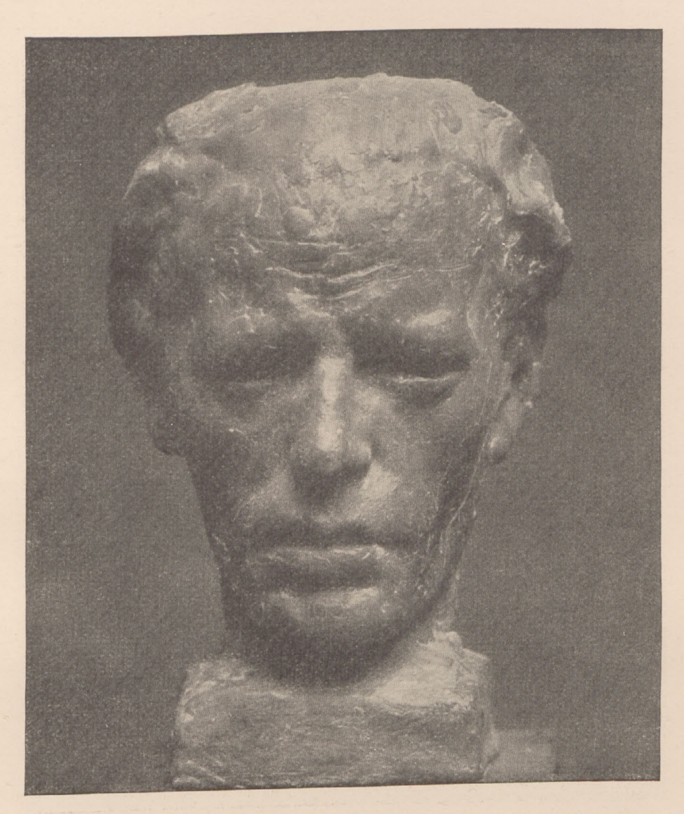
Die Eule heult
Und dumpf der Schnee stürzt.
Da hinter uns
Wachsen die Frostriesen aus dem Eis
Gläsern blau,
Brechen sich frei
Und klirren die Wälder nieder.
Bis sie auf den braunen Flößen
Die Schmelzströme hinunter
Wegfahren mit grimmigem Singen,
Müssen wir warten, warten,
Feuer bewachen und nähren,
Die kleine Herzwärme hüten
Im großen Norden.

* * *

Einmal werden wir wieder auftauchen
— O an das untilgbare Leben glauben wir —
Und das Antlitz, noch triefend von Tränen,
Im Lichte fühlen, in den heiligen Güssen von Licht.
Einmal heben wir wieder die Stirn herauf,
Und Wärme, mütterliche, beschwichtigt sie.
O gütige Stille. Wie ruht über gottlosem Stöhnen
Nach erschütterndem Schluchzen und dem Wahne des Weinens
Die lautlose Welt.
Blinken betaut uns. Die Ferne durchweht es.
Ein Segen, was ist es?, —: Schönheit ist ausgeteilt.
Und dann
In die staunende Pause,
Ein Staunen noch selbst, das anschwillt,
Echo am Echo entzündet,
Zaghaften Mutes, erschreckend, willkommen, bekräftigt:
Stimme, Stimmen,
Die klingende Welt!

Einmal werden wir wieder auftauchen,
Wir, mit Gottes Atem Beseelte.
Und wenn vom Herzen noch rieselt
Der letzte siedende Tropfen,
Schwebt schon vom Auge der Blick
Alles umgreifend,
Und aus dem Dunkel
Empor empor
Steigt der gelöste Saft in die Helle
Und vollbringt in die Welt
Die wunschlose Blüte.

* * *



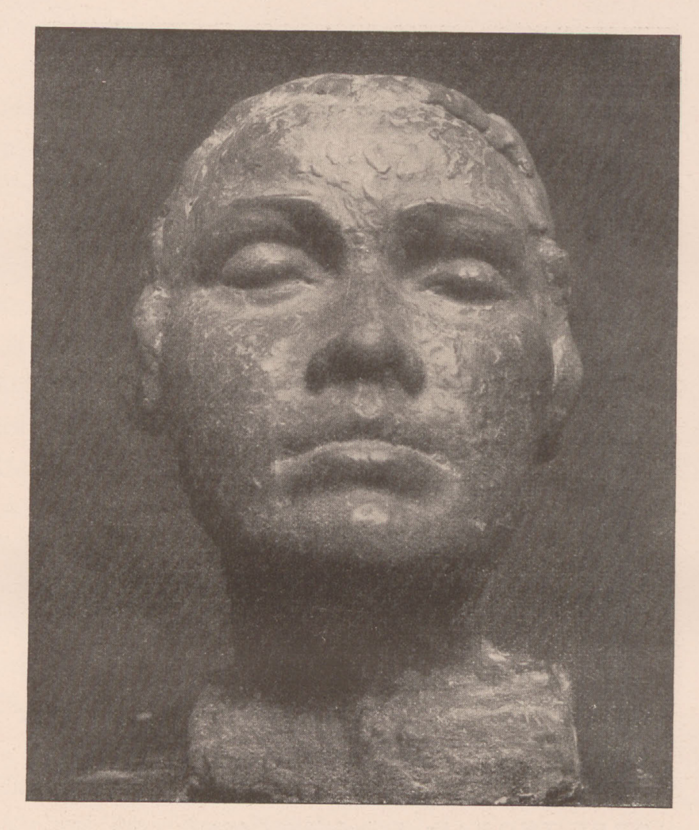
JOSEF THORAK: *Selbstbildnis (1926)*

JOSEF THORAK

VON ECKART VON SYDOW

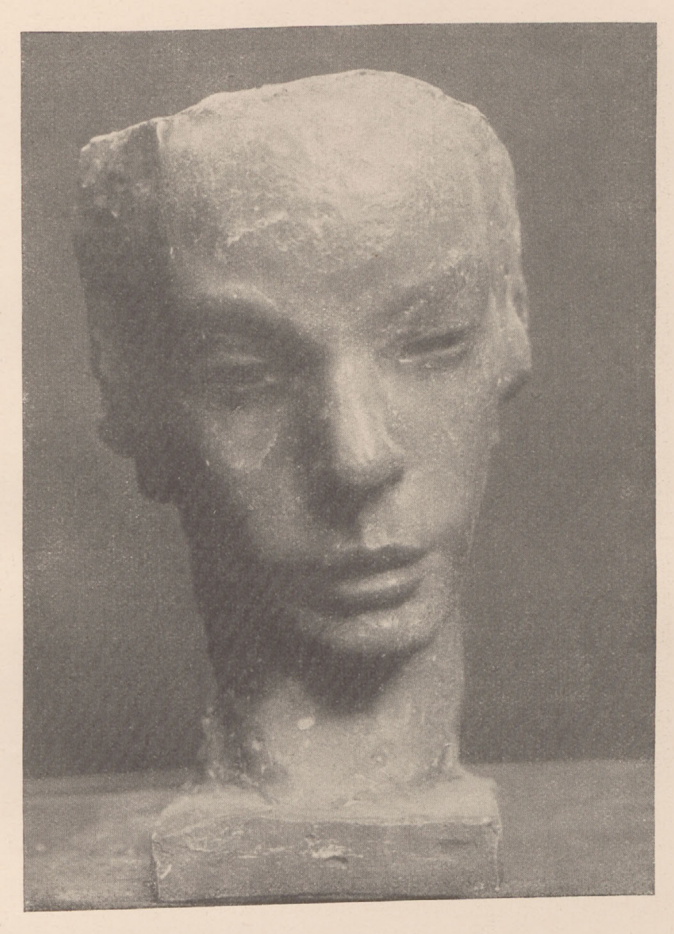
Seit längerer Zeit nimmt dieser Bildhauer in der Berliner Sezession, deren Mitglied er ist, eine besondere und geachtete Stellung ein. Der bedeutende Erfolg seiner Arbeit beruht auf der Doppelheit seiner Eigenart: einer vielfach erstaunlich richtigen Technik und dem Instinkt für den fließenden Reiz des Lebendigen. Diese glückliche Vereinigung von handwerklichem Können und intuitiver Einfühlung, das Ineinander-Übergehen von Eindruck und Ausdruck erweckt eine starke Sympathie auch in dem Kunstfreund, der vorwiegend von der Härte des Kubischen und vom ekstatischen Gefühlsausdruck gefesselt wird.

Es ist wahrscheinlich, daß J. Thoraks Lebensgang gewissermaßen eine



JOSEF THORAK: *Mädchenkopf (1926)*

Erklärung dafür bietet, daß hier in seiner bildnerischen Enklave eine weichere und zartere, zärtlichere Luft weht, als sonst in dieser Stadt Berlin, deren ganze Art auf Herbheit und Naturkraft, besten Falles auf eine bewußt gestraffte Größe eingestellt ist. J. Thorak, der jetzt in Bad Saarow am Scharmützelsee wohnt, ist kein eigentlicher Norddeutscher, sondern ein gebürtiger Wiener (geb. 1889). In einem Salzburger Kloster erzogen, erlernte er sein Handwerk zunächst beim Vater, später in Ungarn (Temeszvar, Klausenburg, Preßburg). Dann, von 1906 an, folgt ein Aufenthalt in Wien (1906/07) mit praktischer Töpferarbeit und Teilnahme an Hanaks Abendkursen, weiterhin verbunden mit dem Besuch der Wiener Akademie. Zu dieser Zeit wird Wilhelm Bode durch Jul. v. Schlosser auf ihn aufmerksam gemacht, — ein Interesse, dem wir späterhin die



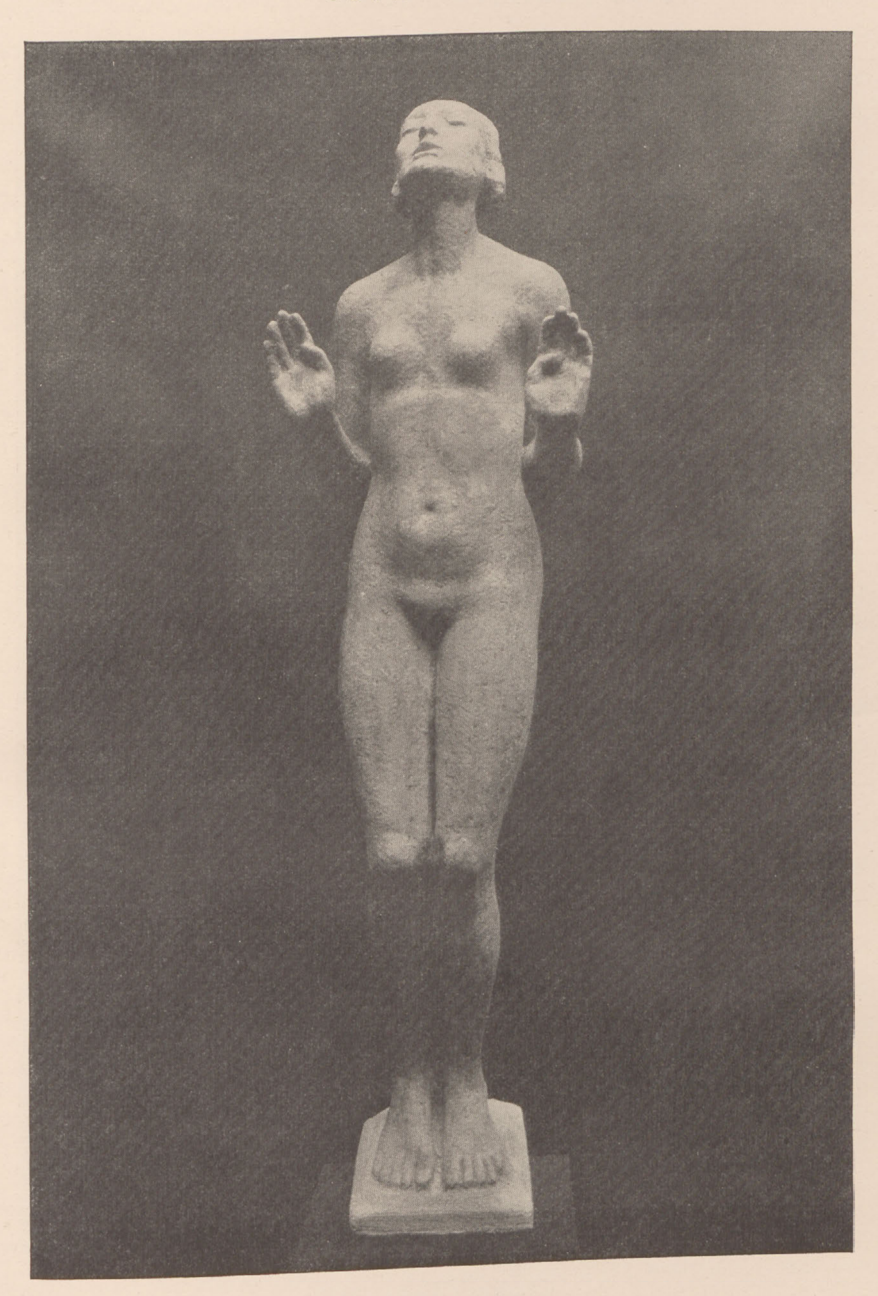
JOSEF THORAK: *Mädchenkopf (1925)*

schönste Büste Bodes zu verdanken haben. 1904 siedelt J. Thorak nach Berlin über, wird Meisterschüler bei Manzel, nützt während der Kriegs- und Inflationszeit seine handwerkliche Geschicklichkeit für dekorative Aufgaben (Öfen, Bauschmuck usw.). Seinem eigentlich künstlerischen Werk wandte er sich erst in den letzten Jahren zu. Und es ist staunenswert, welcher Reichtum an Gestalten ihm alsbald entströmte, seitdem der hemmende Druck der Zeit fortfiel: Köpfe, Figuren, Torsi, Portalschmuckfiguren . . . entstanden.

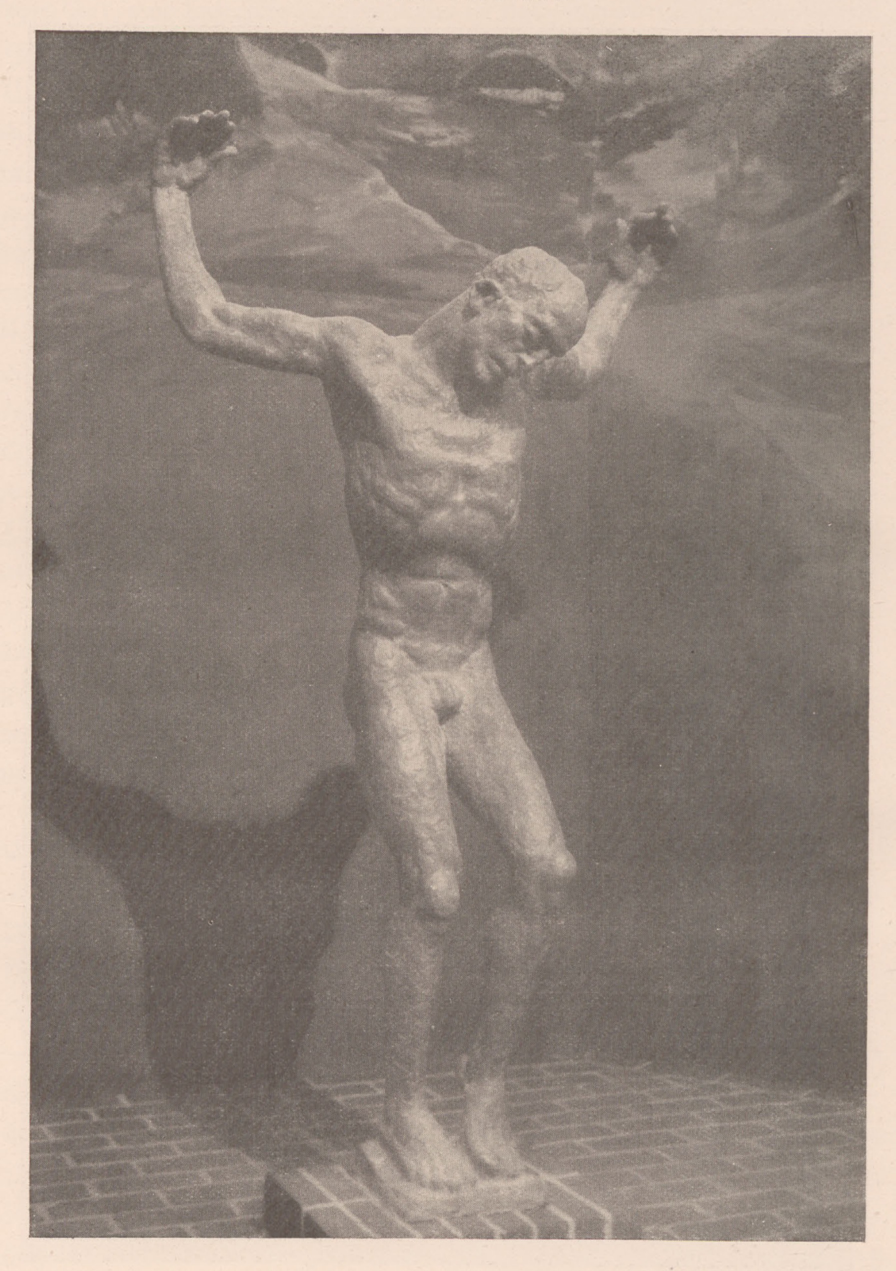
Große Kriegsdenkmale, wie die Bronzefigur eines Sterbenden in Stolpmünde (1918), die Pietà in Torgau (Muschelkalkstein,

1919/20), eine knieende Athletenfigur in Bad Saarow (Muschelkalkstein, 1925) dokumentieren sein Streben nach Monumentalität. In größerem Umkreise freilich wurde er durch seine W a c h s a r b e i t e n bekannt, die in den Ausstellungen der Sezession immer wieder interessierten. Nicht ganz mit Unrecht hat man ihn unter dem Eindruck dieser Arbeiten, bei denen es sich zumeist um Köpfe handelte, als Wachsplastiker bezeichnet. Man kann es begreiflich finden, wenn ein bildnerischer Ehrgeiz, den es immer zu großen Aufgaben treibt, ihn gegen jene Abstemplung protestieren läßt, — um so begreiflicher, als jene Denkmäler und andere Steinfiguren mit handgreiflicher Deutlichkeit einen weit größeren Umkreis seiner Schaffenslust bezeugen. Dennoch wird man dem üblichen Urteil, das Thoraks Geltung vornehmlich von seinen Wachsarbeiten ableitet, die Berechtigung nicht ganz versagen können. Auch uns scheint, daß in den Wachsarbeiten J. Thoraks sein eigentliches Ingenium, wenigstens bisher, sich freier und mit glücklicherem Gelingen zeigen konnte, als in seinen Steinbildwerken. Doch kann gewiß bei einem so vielseitig begabten und in handwerklicher Lehre ausgebildeten Künstler ein endgültiges Urteil noch nicht ausgesprochen werden, — hier ist noch vieles im Fluß und wer weiß, wohin sein zäher Wille unter der fördernden Anteilnahme einflußreicher Kreise noch gelangen kann. Gerade jetzt sind größere Steinarbeiten im Gange.

Es ist zweckmäßig, hier eine kurze Bemerkung über die T e c h n i k d e r W a c h s a r b e i t e n einzuschalten. Man denkt bei solchem Wort zunächst unwillkürlich an Figuren, die durch und durch aus Wachs bestehen. Das ist nicht richtig. Vielmehr handelt es sich zumeist um eine Dreifachheit der Struktur: zu innerst eine Konstruktion aus Eisen, die dem Ganzen die nötige Stütze bietet, dann ein Kern aus Gips, der annähernd der beabsichtigten Figur gleichkommt, und darüber eine dünne, etwa 1 cm dicke Schicht Wachs, die jede wünschenswerte Modellierung der Oberfläche erlaubt. Es gibt nun verschiedene Wachsarten, je nach der Zeit des Schwärmens der Bienen, bald ist das Wachs heller, wie Alabaster durchscheinend, bald dunkler, — immer aber mit einer Art Durchsichtigkeit an den dünneren Stellen. Diese Wachsmasse patiniert äußerlich im Laufe der Zeit und gewinnt vielfach dadurch ein härteres und doch nüanciertes Aussehen.



Die Fromme (Terrakotta, 1923)



Christus (Wachs, 1927)

Die Entwicklung der bildnerischen Kunst J. Thoraks geht in klarer Linie aufwärts, wie ein Rückblick, von seinen letzten Arbeiten her, zeigen wird. Die Ausstellung religiöser Kunst am Lehrter Bahnhof (Sommer 1927) gab ihm Anlaß, eine große Komposition zu planen, die Christus im Kreise von Jüngern usw. inmitten einer Kapelle darstellen sollte. Von diesem Entwurf ist nur die Christusfigur ausgeführt worden, — vor kurzem einem Attentat zum Opfer gefallen! Ungünstig gestellt und von dem Tumult malerischer Wandbilder übertönt, verlor sich das verhaltene Pathos der Figur im ungewissen. Schied man jedoch das vielfältig Störende der Umgebung aus, so blieb die Christusgestalt, in der das Pathetisch-Grausige zum Erträglichen des Allmenschlichen abgedämpft ist, eine der wenigen Arbeiten, die man in dieser Sonderschau als gelungen bezeichnen konnte. Das Traditionelle der Vorstellung mit seiner übermenschlichen Größe ist uns ja doch abhanden gekommen, — was noch anspricht, ist der vage Rest sublimer Menschlichkeit, den wir in der biblischen Legendengestalt vermuten möchten. J. Thoraks Christus zeigt einen erträglichen Schattenriß der für uns seit langem unertragbaren, unglücklichen Prophetenfigur. — Vielleicht kann man den Gesamtplan der Komposition problematisch finden, aber es bleibt immerhin zu bedauern, daß die ergreifenden Gestalten von Johannes, Maria . . . Torsi bleiben mußten.

Dieser Wurf ist vorläufig von beträchtlicher Wichtigkeit in J. Thoraks Arbeit. In ihm drängt sich der Gewinn früherer Mühen zusammen und reißt den Bildner weiter, als man es vordem erwartet hätte.

Reizvoll genug sind auch seine früheren Figuren-Arbeiten gewesen. Da ist etwa ein weiblicher Torso mit leicht geneigtem Kopf (1921, Wachs), sehr zart und anmutig. Oder die Wachsstudie zur «Frommen» (1923), in der die beginnende Ekstase sich wohl überzeugter gestaltet findet, als die schon gesteigerte im ausgeführten Terrakottawerk. Dann die Studie zur «Schwebenden» (1925), die den ganzen Körper in das Fließende einer umgekehrten S-Form einbezieht. Ferner die «Tänzerin» (Wachs, 1925/26) mit ihrer gelösten, vielfältigen Bewegtheit, schließlich die «Aufstehende» (noch nicht vollendet), mit der freien Auseinanderfaltung der Glieder. Aus der anfänglichen Geschlossen-

heit und Zusammengehaltenheit entfaltet sich immer freier und bewußter die R h y t h m i k d e r B e w e g u n g e n.

*

Der Werdegang der P o r t r ä t e J. Thoraks ist im engeren Kreise des Ausdrucks dem der Figuren analog. Vergleicht man seine B i l d n i s s e W i l h e l m v. B o d e s, die im Abstande etwa eines Jahrzehntes entstanden, so ist der Reifeprozeß des bildnerischen Vermögens frappant. Gewiß ist das erlebnisüberglänzte Greisenantlitz (1926) schon rein gegenständlich wesenhafter, als das jüngere zusammengefaßte Gesicht des Kämpfers und Organisators, aber das Ausdrucksvolle der bildnerischen Formulierung ist doch J. Thoraks Verdienst: das leise Auf und Ab der zerfurchten Stirn, die weicher werdende Mundpartie und vor allem der Blick der ins Weite schauenden Augen.

Eine Reihe von B i l d n i s k ö p f e n stellt Kinder, Frauen, Schauspieler, Komponisten dar. Da es Porträte sein sollen und sind, so ist ihnen eine größere Vielfältigkeit der Durchführung zuteil geworden, als wir sie bei den großen Figuren wahrnehmen. In den Figuren formt sich die allgemeine, die dauernde Haltung J. Thoraks ihr Ebenbild. In den Köpfen jedoch spiegelt sich lebhaft die Eigenart der verschiedenen Individuen wieder: bald mit glatter Haut, bald zerrissen, — hier mit rundlich strafferer Plastizität, dort in lyrisch-musikalischer Auflösung. Ohne Übertreibung sucht hier die formende Hand nach dem Ausdruck des Wesentlichen im Bannkreise der Gehaltenheit und des Wahrscheinlichen.

*

Der verhältnismäßigen Kürze der Arbeitsjahre Thoraks mag man es zunächst zuschreiben wollen, daß bei aller Vielfältigkeit der Betätigung ein einheitliches Werk vor uns steht. Doch solch äußerlicher Gesichtspunkt ist hier wie sonst trügerisch. Tiefer als in den Begrenzungen der Jahreszahlen wurzelt die menschliche Persönlichkeit. In der Tat ist hier das Gleichartige der Produktion der Beweis einer festen Einstellung. Das Kennzeichen dieser Kunst ist d e r A u s d r u c k, d i e B e t o n u n g d e s R e i z e s, d e s C h a r m e s d e s L e b e n s, — eines Lebens, das nicht in kontrapunktischer Ekstase sich abspielt, bald dem Heiligen, bald dem Dämonischen verfallen, sondern auf der Ebene des Menschlichen sich wohl fühlt und



Maria (Studie zur Kreuzigung, 1927, Wachs)

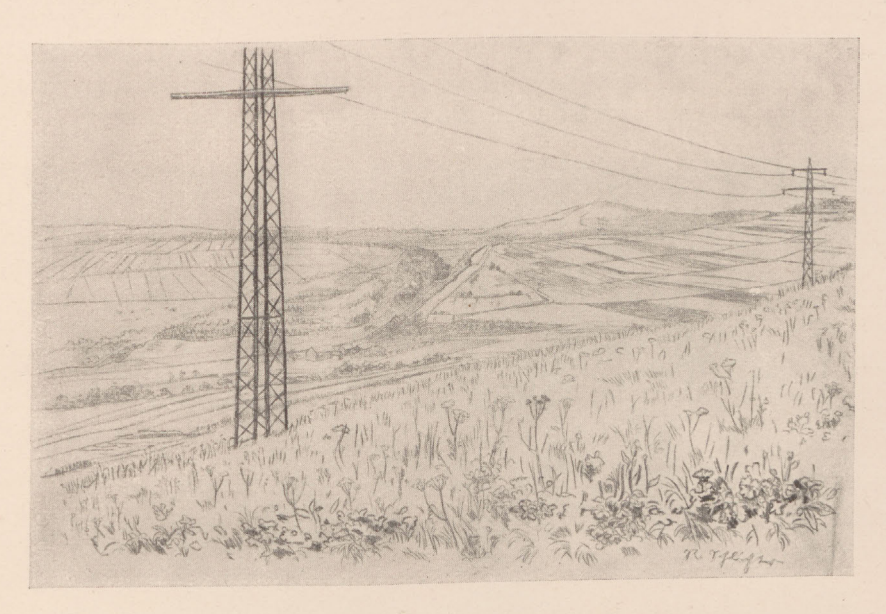
auslebt. Von dieser Schicht wird das Oberste und Äußerste geliebt: der leichte, gefällige Schimmer, der auf Haut und Wangen ruht, das Sinnende, Träumende des Gesichts, das Schlanke und zugleich Weiche des Leibes, — gern spielt das weibliche Element des Lebens eine vorherrschende Rolle. Das Melodische, das diesen Figuren und Köpfen innewohnt, ist gedämpft, liegt ausgegossen wie eine eigene, seidige Atmosphäre über ihnen. Vom Leib wird das Nervenhafte abstrahiert und konzentriert, — und von dieser Hohlform her, wenn wir so sagen dürfen, die plastische Körperlichkeit erzeugt. Diesem Gange des schöpferischen Prozesses haben wir es wohl zu danken, daß die Figuren etwas Schwebendes, Leichtes, Graziöses, Spielerisches an sich und in sich haben und daß die Köpfe in sinnendes Gefühl sich aufzulösen und doch sich aus ihm neu zu formen scheinen, — ja, bis in die Wahl des gefälligen, transparenten Materials des Wachses scheint sich die Wirkung zu erstrecken. Gewiß ist diese Kunst weitab vom Nervösen, — Gleichmaß und Wohlbehagen atmet in ihren Bildungen, — tänzerisches Frohlocken beschwingt die letzte noch nicht vollendete Arbeit. Dennoch ist sie, durchpulst von musikalischen und allgemein erotischen Vibrationen, innerlichst abhängig vom Leben der Nerven und ein Interpret ihrer Impulse, — im Ganzen ein reifer Niederschlag jener Epoche der «Reizsamkeit», deren höchster Ausdruck A. Rodin war.

* * *

JOSEF THORAK



Mein Sohn Klaus (Wachs, 1921)



RUDOLF SCHLICHTER: *Landschaftbleistiftzeichnung*

RUDOLF SCHLICHTER
VON HEINZ GRAUMANN

EINE seltsame, widerspenstige Mischung stellt er dar, dieser schwerblütig gutmütige und zugleich fanatische Schwabe, der nach Berlin kam, um mit den Arbeitenden, Gehetzten dieser gehetzten Stadt zu arbeiten, zu leben.

Sein Werk, eine Skala umfassend vom sinnierenden Selbstbekenntnis bis zum radikalen Alarm, läßt sich auf keine Formel bringen. Nicht einmal ob er Zeichner oder Maler ist, steht letzthin fest. Als Zeichner ist er durch seine illustrierende und journalistische Tätigkeit in die Öffentlichkeit getreten, und da ihn der Stoff, das Thema zu seinen Bildern führt, wird das Zeichnerisch-Darstellende nie für ihn an Bedeutung verlieren; doch erst das Gemälde verhalf ihm zu Selbständigkeit, durch die Doppelaufgabe der Malerei fand und sicherte er sich seinen Stil: einen hochprägnanten, verdeutlichenden Realismus, in dem die Farbe mit exakter Buntheit und Zurückhaltung weniger eine Gestalt als deren Idee koloristisch auszudeuten versucht. In strenger, fast zäher Geschlossenheit und sauberster Ordnung bauen sich die Farbflächen auf, sie zeigen keine Spur von jener Sinnenfreude, in der sich ein Monet, ein Liebermann an dem farbigen Duft und

RUDOLF SCHLICHTER

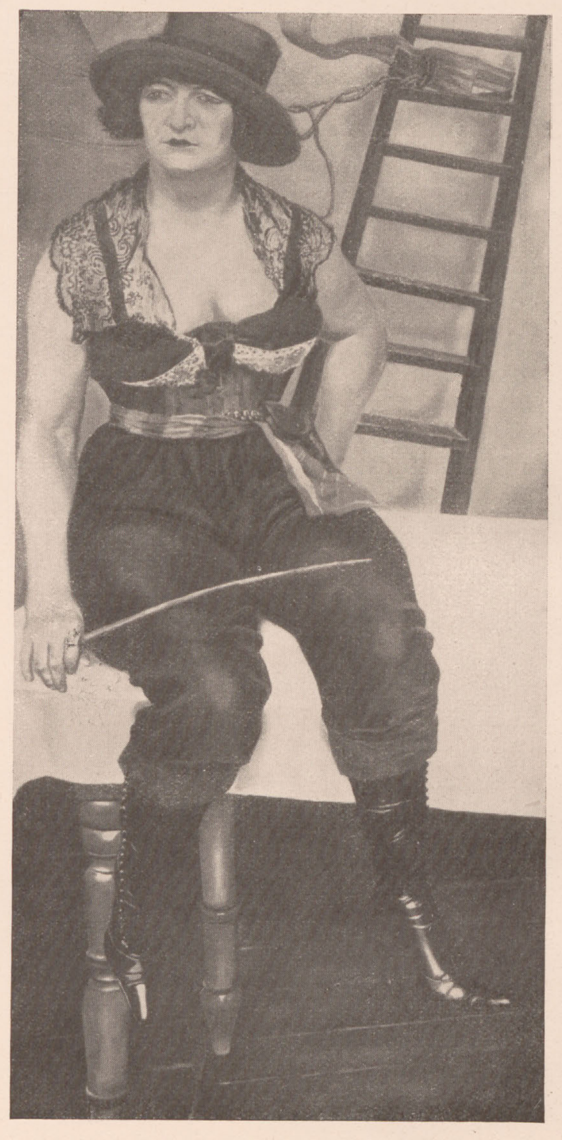


Frauenporträt (Bleistiftzeichnung)

RUDOLF SCHLICHTER



Harztal (Bleistiftzeichnung)



Im Maskenkostüm (Ölbild)

Reichtum einer Welt berauschen. Und wie er von seinen Themen nicht verführt, sondern gepackt und erschüttert wird, so will er nicht verführen, sondern zeigen und gleichsam ohne Aufenthalt für den malerischen Effekt auf Gefühl und Gesinnung wirken.

Diesem Willen zur Wirkung entsprang auch eine gewisse Unbeständigkeit seines Stils, die ihm zeitweise eigen war, indem er nämlich in rascher Unbekümmertheit und eigentlich schon kunstfeindlich nach erprobten Formeln griff, die ihm die unter allen Umständen gewollte Wirkung garantieren sollten. Dabei kam ihm sein handwerkliches Können und Fertigsein nur entgegen. Modulierende Wischtechnik wechselte mit einem klaren Strichstil, der durch prachtvoll sicheren Umriß und wenige Linien einen Charakter, einen Ausdruck voll Verve und verblüffender Eindringlichkeit erstehen läßt. Solange er diesen Stil ins Infantil-Karikaturistische forciert hatte, hatte sein persönliches Erleben den Ansprüchen desselben nicht entsprechen können, war



Porträt (Ölbild)

nur etwas maskenhaft Lautes entstanden, und es bedurfte einer starken Anspannung seines künstlerischen Gewissens, bis hier der eigene, echte Stil gefunden war und die Entwicklung einer schweren und komplizierten Persönlichkeit mit seinem leidenschaftlichen Wirkungswillen Schritt hielt.

Schlichters Thema sind seine Mitmenschen: auf den Straßen, in den Fabriken, an den Stammtischen der Bürger und zwischen den Wandschirmen seines Ateliers.

Schonungslose Offenheit gegen sich selbst verbindet sich bei ihm mit einer seltsam skurrilen Liebe zu den Deklassierten, den Schiffbrüchigen des Lebens, den Opfern der Laster und Entbehrungen, einer unpathetischen, zuweilen humorvollen Liebe, die sich oft hinter schrillem Haß und sozialer Anklage verbirgt. Aber selbst diese Richter, diese wohlbeleibten Spießer und Zwingherren des All-



RUDOLF SCHLICHTER: *Stiefelstilleben (1927)*

tags, die seine messerscharfe Zeichnung entlarvt, zeigen noch den Schimmer eines Humors, der sie uns zugleich in menschlicher Nähe zu halten vermag.

Humor erhellt und durchwärmt seine kampflustige kritische Grundeinstellung, er ist das Fundament dieser vielfältigen, zerrissenen Künstlernatur, eine letzte Einfachheit. Ihr entspricht ebenso seine Vorliebe für Indianergeschichten, die er illustrierte, wie sein Vergnügen an den haarfeinen Konturen einer dicken Frauenwade und sein Spaß an dem Abenteuerlichen seiner menschlichen Menagerie, die er uns mit raffinierter Robustheit unternehmungslustig vorführt.

(Sämtliche Abbildungen mit Genehmigung der Galerie Neumann und Nierendorf, Berlin W 35.)

* * *

FRANZÖSISCHE LYRIK NEUERER ZEIT

AUSGEWÄHLT UND ÜBERTRAGEN VON WALTHER PETRY

V. FERNAND DIVOIRE

Geboren in Brüssel, den 10. März 1883

Bibliographie

Poètes (Les Entretiens Idéalistes), 1906, — *Flandre,* 1909, nicht im Handel. — *La Malédiction des Enfants,* bei La Revue des Lettres et des Arts, 1909, nicht im Handel. — *L'amoureux* (La belle édition), 1912. — *Exhortation à la Victoire,* Tragischer Chor, 1914. — *Naissance du Poème,* Symphonische Prosa. — *Ames,* bei Renaissance du livre, 1918. — *Orphée,* bei Renaissance du livre, 1921. — *Le Discours des Enfants,* bei La Revue Mondiale, 1922, nicht im Handel. — *Ivoire au Soleil,* bei Povolozky, 1922. — In Vorbereitung: *Moments,* Poème avec parenthèses; *Symphonaire;* Poème des amis et des ennemis.

* * *

OZEAN

VERSCHMELZUNG
Wenn zwei heiße Meere
Sich baden eines im andern.
Sie haben sich ergossen das Eine ins Andere.
Sie haben sich aufgehoben, maßlose Heere.
Das war eine Zeit der Flutgewalten
Wo Kontinente versuchten sie fern voneinander zu halten.

O!
Wie sie jetzt den Marsch begannen
Und die Wälder und Dörfer zerrannen
Vom Atem der Wasser in Tiefen geschlungen!
Die Frauen, die Röcke schürzend, flohen.
Und die Woge trank ihrer Schreie bänglichen Ton.

Zwei Ozeane
sich vorwärts reißend
mit der unversöhnlichen Ruhe karibischen Sturms
fanden sich gegenüber Gesicht in Gesicht

Zerbeißend
In ihrem Gezähn
Die Barken
Mit ihren Insassen;
Dann, ohne Laut,
Verschlangen die beiden Götter sich im letzten Umfassen.

Friede nunmehr.
Schwerende Luft,
Zerfressene Globen . .
Ein Licht weithingebreitet oben
Durchdringend, bedeckt mit heißen Velouren
Enorme vulkanische Wasserfluren.
Ein zarter Friede atmet allein noch leise
Von sich selbst durchtränkt, in sich selbst verloren
Und schaudernd von heißen unendlichen Wirbelströmen
Sind alle Moleküle umgeboren.
VERSCHMELZUNG
Verdauung
Der großen Ozeanschlange
Schlafend in Ringen,
In Kreisen die rings die Welt umschlingen
Da sie zum unendlichen Kreis geschlossen
Sich einigend hat in sich selbst ergossen.
Ring der Lust, Signum von Ewigkeit umflossen.
FRIEDE
LUST

*

DAS WORT

GESTAMMEL DER LIEBENDEN

Ich liebe dich, ich liebe dich, Liebe Liebe . .
Liebe für alle Zeit die noch bliebe,
Wie das Pa-pa-Ma-ma der Trommelhiebe . .

SIE GLAUBEN SICH GROSSE LIEBENDE

Drei kleine Ronden, drei kleine Stufen . .

ICH . . . HÖRE! ICH WERDE HIER
DAS SCHRECKLICHSTE WORT DER LIEBE RUFEN

Das einzige Wort das zweifellos
Das weiseste, aus des Irrsinns Schoß,
Schwerer noch als alles Schwören,
Der Schwur der wahrhaft Liebenden
Die anfanglos sich angehören.

HÖRE!
MEIN GANZES LEBEN HABE ICH ERSEHNT
DEN AUGENBLICK VON MEINER SCHÖNEN REISE,
MEIN GANZES LEBEN WURDE NUR DIE SPEISE
MEINER QUALEN:
RAUM, RAUM UNENDLICH AUSGEDEHNT . .

Raum,
Ich erwartete die Stunde
der schönen Reise um die Welt.
Ich wiederholte: Raum, umstellt
vom kreiselnden Rollen der Atmosphären,
Tanz Musik und Lichtgebären
Rhythmen im Raum . . .

HÖRE!
DU BIST DIE MEI-NE SEE-LE NACH MEI-NEM TODE NICHT
WIRD VER-LAS-SEN WOL-LEN.

*

ZWISCHENAKT

Schweifend geifernd geschunden
Gepeitscht, o
Daseinskientopp, zerhackt in Tausendstel von Sekunden,
Die Grenzen schmelzen, der Rest auch. Neue Welten gefunden.
Der ganze Kopf beschäftigt mit den Steuerungen der Runden.

Wo sind die Mythen und die alten Geheimnisse der Welt,
Engel, Zahlen? Und so weiter . . .
Freunde, verschwunden.
Die Milben haben sich dort eingenistet.
Ein üppiges neues Leben sich durchs Dunkel fristet,
lebende wimmelnde unbestimmte
Vertraulichkeit Albernheit Dummheit: Blendungen
Die beflecken, kreisen, verrecken, hecken,
Gebären, vergotten, vergreisen
Nach ihren Weisen . . .

Puah!
Hurrah!

Kleiner, laß mich mit deinem Spring-Clown spielen,
Mit deinem kleinen flügellosen Pferd.

* * *

CARL HAUPTMANNS LEBENSWERK

VON WILHELM MERIDIES

«Ich fahnde allenthalben nach Seele.
Seele ist immer gut, wie Licht immer leuchtend.»
«Aus meinem Tagebuch.»

CARL HAUPTMANN, der herbe, schlesische Waldgebirgler, der in diesem Jahre ein Siebzigjähriger geworden wäre, stand zeit seines Lebens im Schatten seines um vier Jahre jüngeren, von der Zeitströmung verherrlichten Bruders Gerhart. Immerhin hatte er eine stille, nicht kleine Gemeinde, die mit Eifer die Ansicht vertrat, daß er der eigentliche, der große Hauptmann sei. Und wer um die glühende Menschenliebe weiß, die dieser Dichter in seinem Herzen inbrünstig nährte bis zum letzten Atemzug; wer ferner weiß, was seiner ganzen Lebenslinie heiligste Aufgabe war:

aus der harten, tragischen Erdgebundenheit des Naturalismus, über die Kunst seines Bruders und des Impressionismus hinaus einen Weg zu finden in eine tendenzlose, transzendentale Welt, in eine Welt unirdischer Traumseligkeit, — der versteht die junge Dichtergeneration, zu der etwa Hanns Johst gehört, die ihn, der nach Jahren gemessen zur verflossenen Generation gehörte, für sich in Anspruch nahm, ihn schwärmerisch verehrte, sich ihm menschlich und künstlerisch enger und herzlicher verbunden fühlte, als seinem Bruder, für den man zwar Ehrfurcht, aber gleichsam nur aus der Ferne hegt.

Aber es wäre durchaus falsch, Carl Hauptmann zum Vertreter einer bestimmten Dichtgattung, etwa, wie man es seitens der Anhängerschaft eines Hasenclever, Sebrecht oder Kaiser versucht, zum Vertreter des transzendenten Expressionismus schlechthin stempeln zu wollen. Er ging stets seine eigenen Wege, seiner innersten Entwicklung folgend, die ihn vom physiologischen Naturalismus und psychologischen Impressionismus schließlich zu einer Dichtform führte, die ihn ganz über das, was sich Expressionismus nannte, hinausgewachsen erscheinen läßt in das «grenzenlose Reich seelenhafter Möglichkeiten», das der deutschen Sprache nach Oswald Spengler noch vorbehalten geblieben ist.

Als Dreißiger fand Carl Hauptmann vom trockenen Wissenschaftler — er hat eine Reihe psychologischer und physiologischer Arbeiten veröffentlicht*) — den Weg zum Dichter. Wie Gerhart von der Naturalisten-Welle erfaßt, sehen wir ihn zunächst in seinen Dramen «Marianne» (1894) und «Waldleute» (1896) im tiefstem schöpferischen Mitleiden mit den geistigen und leiblichen Nöten schlichter Volksgestalten Seelen ergründen. 1899 folgte das bühnenwirksame schlesische Bauernstück «Ephraims Breite» (= Brigitte), unter der sichtlichen Einwirkung Anzengrubers, auch hier der Konflikt zwischen fester, ansässiger Bauernart und Landstreicherblut dramatisch gestaltet. Daß dieses ganze naturalistische Gebaren fast mehr nur ein äußerliches war, mußte eigentlich schon der 1900 erschienene Band «Aus meinem Tagebuch» offenbaren, der neben Perlen

*) Seine Schrift «Die Metaphysik in der modernen Physiologie» (1893) erweist ihn als Naturwissenschaftler von Rang und Denker, der über eine außergewöhnliche Sprachzucht verfügt.

seiner lyrischen Begabung, die an Mörike gemahnt, tiefen Einblick in sein Seelen- und Gedankenleben gab, das sich, man möchte fast sagen: bewußt, ein halb mystisches, halb romantisches Philosophiesystem zurecht gebaut hatte, dessen Grenzen zwischen Joh. Tauler, Jakob Böhme und Novalis liegen. Aber noch immer steht er 1902 in den «Zeichnungen aus dem Leben einer armen Frau», wie er seinen das Problem der Landflucht in die Industrie behandelnden Roman «M a t h i l d e» nennt, auf dem Boden des sozialen Realismus voll getreuer Armleutepsychologie.

Dieser Roman ist gleichsam Carl Hauptmann schöpferische Kritik Emile Zolas und zugleich ebensolche Absage an jenen Naturalismus, der über «tausend kleinen Ornamenten» das «Herausarbeiten der großen Linie» vergißt (aus welcher Erscheinung sich etwa erklärt, warum weder Arno Holz noch Johannes Schlaf über naturalistische Skizzen hinausgelangten) und der unfähig ist, «vom Menschen g r o ß zu denken». «Nur heraus aus diesem Sumpfe» (unwürdigster sozialer und sittlicher Verhältnisse) sehnt sich Mathilde, das Gemeindehauskind. In dieser Gestalt wollte Hauptmann, im bewußten Gegensatz zu Zola, erweisen, daß selbst der bei aller sittlichen Anstrengung nicht von den Fesseln des «Milieus» loskommende Mensch, ja selbst, wenn er, wie die Heldin des Romans, äußerlich sich noch rettungsloser in diese Fesseln verstrickt, keineswegs tragisches Opfer, erbarmungswürdiges, nur duldendes Objekt des Schicksals zu bleiben braucht. Denn der Künstler, wenn er «den ganzen Menschen aufschließt, erschüttert und erfüllt», wird finden, daß solch ein erleuchtetes und erwärmtes Menschenleben zu einem wahrhaft heldenhaften emporwächst. Über Mathilde, dieser nach landläufigen Begriffen tief unglücklichen Frau, dem «Arbeitstier», Objekt der Lüste ihres Mannes, des Trinkers und unzarten, dumpfen Proletariers, schwebt unsichtbar, nur für den, der den letzten Schlüssel zum Mysterium der Wirklichkeit besitzt, aufleuchtend, eine Gloriole, daß sie «reich aussieht, wie eine Gottesmutter, die an das Leben glaubt, und die ein Lachen und eine Liebe verklärt, vorausschauend, daß es doch kommen muß. — Wer weiß woher?» So endet dieses Hohelied der vom Leben Geschundenen, in der sich die heldische Mütterlichkeit der Frau ergreifend verkörpert.

Auch die im gleichen Jahre erschienenen Erzählungen « A u s H ü t t e n

a m H a n g e» sind scharf geschaute Augenblicksbilder aus den Kreisen des Elends, mitleidsvoll im Sinne Wagners, durchzogen von Erdgeruch und Waldnähe. In seinem tiefsinnigen Versspiel «D i e B e r g - s c h m i e d e» (1902), das deutliche Anklänge an seines Bruders «Versunkene Glocke» zeigt, im übrigen aber weniger ein Drama als ein Spiel voll leuchtender Märchenschönheit ist, sowie in seinen 1906 und 1910 erschienenen symbolisch-naturalistischen Dramen «M o s e s» und «N a p o - l e o n» (dieses ein Doppeldrama) wird man einen Stillstand in seiner Entwicklung oder auch eine Übergangskrise zu erkennen haben. «Moses» ist ein hohes Lied der Sehnsucht nach Erfüllung; noch zeigt sich das Land der Verheißung nur in schier unerreichbarer Ferne. In der Figur des «J o s u a» in seinem Spiel «M u s i k» hat der Dichter dann das Thema von neuem aufgenommen im Sinn der Erlösung, 1905 aber sehen wir ihn in seinem Drama «A u s t r e i b u n g» auf einer neuen Stufe seiner Entwicklung, schon hindeutend auf eine allmähliche Abwendung vom Naturalismus, versuchend (wie er in einem Vorwort zu diesem Drama sagt), «die Gestalten der Charakteristik der rein äußerlichen Wirklichkeit leicht zu entheben, ohne doch das Unmittelbare und Zufällige der natürlichen Rede preiszugeben.» Es ist das Bildhafte anzustreben Carl Hauptmann eigentümlich, das, wie der Vergleich der «Austreibung» mit dem stofflich nahe verwandten «Fuhrmann Henschel» zeigt, immer ein Überwuchern der Phantasie und ein Lockern des straffen (technischen) Rahmens zur Folge hat und darum erst in der jüngsten Literaturrichtung Anerkennung fand. Was Gerharts Dramen den Erfolg brachte, war letzten Endes die sichere Bühnentechnik, die Carl gar nicht erstrebt, da er barocke Kunst geben will und bewußt seiner Phantasie freiesten Spielraum läßt.

Sein größtes und bestes Epos «E i n h a r t d e r L ä c h l e r» (1907), diese Seelenbiographie, ist ein Inbegriff schwelgerischer Feinheit der Beobachtung und phantastischen Erlebens, über der unsichtbar jene Worte aus dem «Tagebuch» stehen: «Ich fahnde allenthalben nach Seele. Seele ist immer gut, wie Licht immer leuchtend.» Und als wollte der Dichter nun seine Abkehr vom nur naturalistischen Schauen und Erleben der Welt manifestieren, heißt es im «Einhart»: «Wir sind zu indisch, zu duldsam, zu versöhnlich. Es gibt für uns nur noch Leidende, nicht mehr verschuldete Men-

schenkinder, womöglich nur noch von der Not um den Pfennig geplagte. Die sozialen Leiden haben es uns angetan. Das gibt keine ehernen Schicksale. Das gibt keine wahre Tragödie.» Wir sehen im «Einhart» dieses Sichlosringen-Wollen von der Last des Erdenkörpers, das dem Dichter mit der Menschenliebe im Herzen nie restlos gelingen wollte und konnte und das die Tragik seines inneren Lebens war. Alle seine späteren Erzählungen: «Ismael Friedmann», das Problem des Halbjuden aufrollend, «Schicksale» und die Novellensammlung «Nächte» (sämtlich 1913) entstanden aus dieser Seelenveranlagung und zeigen natürlich dieselbe Neigung, alles zergliedern, lockern zu wollen wie «Einhart». Am typischsten vielleicht fühlt man an sich selbst dieses stete zarte Schweben zwischen Wirklichkeit und Wunder, das einen so oft bei Carl Hauptmann überkommt, in seinem meisterlichen Märchendrama «Die armseligen Besenbinder» (1913), das leider wenig Sonne und desto mehr Totentanzmelodien in sich birgt. — Unwesentlich für die dichterische Entwicklung ist ganz gewiß solch eine literarische Harmlosigkeit, ganz aus der realen Gegenwart gegriffen, wie die «Rebhühner» (1916) und die aus dem Kriegsgeschehen heraus entstandenen «Kriegserzählungen», die, zwar reich an dichterischen Feinheiten, die elementare Kraft des schon 1913 entstandenen visionären «Tedeums» vermissen lassen. Das Politische rührte eben doch nur bis an die Außenhaut der Dichterseele. — In denselben Kriegsjahren rang vielmehr der Dichter um die Überwindung dieser inneren Tragik seiner Seele in der in dieser Zeit entstandenen Dramenreihe «Die goldenen Straßen» («Tobias Buntschuh» (1916), «Gaukler, Tod und Juwelier» (1917) und «Musik».

Erst als das Werk vollendet vor uns lag, wurde deutlich, wie sehr man sich bei Erscheinen des «Buntschuh» voreilig von dem Einzeleindruck dieser Tragödie als der eines kalt lassenden Gehirnmenschen hatte leiten lassen. Buntschuh, in den Zusammenhang der einzelnen Teile gestellt, bleibt zwar an sich, als Persönlichkeit derselbe, der er von Anfang war; aber er wird zum Symbol, wird typisiert und damit ist auch sofort die ganze Einstellung zu ihm eine andere, um nicht zu sagen: unpersönlichere geworden. Offenbar ist dies der der Trilogie zugrundeliegende Gedanke: die drei Möglichkeiten männlichen Seins zu gestalten. Im «Buntschuh» die Geschichte vom armen Reichen im

Geiste, einem genialen, aber mißgestalteten Erfinder; im «Gaukler, Tod und Juwelier» ein von seinen eignen Worten Berauschter, ein ästhetisierender Lebemann und Lügenbold, eine nicht minder zerrissene Seele im Grunde wie Buntschuh, der Typus des sensitiven Gegenwartsmenschen, den ein feines, immer wieder überfeinertes Tastgefühl in das Wesen der Dinge hineintreibt, dessen Ratlosigkeit und Nichtentsagenkönnen ihn jedoch nie zur tiefen Seelenruhe vordringen läßt — eine ins Zeitalter der Zivilisation versetzte, ins Oberflächliche entartete Faustnatur. Beide Teile «Buntschuh» wie «Gaukler» stehen in ihrer kühnen Mischung von Tragik und Groteske, in ihrer (wie Oskar Walzel treffend sagt) «klirrenden, sinnenberückenden Bewegtheit und tiefaufwühlenden Erschütterung» zweifellos im engsten Zusammenhang mit den Dichtungen eines Reinh. Joh. Sorge, eines Friedr. Wolf. Im «Gaukler» noch scheitert der «Held» Mander an seiner eignen Unrast; seines Wesens geheime Inschrift umgreift und entziffert Kopriva, sein letztes «dauerndes, weibliches Idol», mit den Worten: «Vielleicht haben Sie zuviel Fühlfäden gehabt —, haben alles gleich zu dreist oder auch zu fein betastet —, und haben auch wer weiß was hinter den Dingen gesucht — und haben vielleicht auch nicht genug Ausdauer gehabt, dahinter zu kommen». Im letzten Teil «Musik» jedoch darf sein Held «Josua» — schon der Name deutet darauf hin — das Land der Erlösung betreten; erschütternd ist dieser Erdenweg eines Domorganisten, dessen Musik ihn fort von der Erde und jeder Irdischkeit zur letzten himmlischen Gewißheit führt, zur letzten «Beglänzung», wie der Dichter sagt. Die ganze Trilogie ist, wollen wir ihren Sinngehalt auf eine kurze Formel bringen, ein dreistöckig getürmter Bau, der sich mit zunehmender Höhe allmählich entstofflicht. Es ist unmöglich, in diesen Rahmen mehr als Schlaglichter dieser einzigartigen Dichtung zu zeichnen. Sie zeigt stärker noch als die früheren Werke die Triebkräfte in Carl Hauptmanns Kunst: Visionen, tropisch wuchernde Sprache, nicht Worte mehr, sondern symphonische Wortschöpfung, eben Musik und dennoch dramatische Wucht. Was Spengler im Hinblick auf die Lyrik des von ihm entdeckten Ernst Droem als «unerschöpfte Gotik» bezeichnet, ist bei Hauptmann unerschöpftes Barock. Hier offenbart sich einmal der enge Zusammenhang von Expressionismus und Barock, eine Tatsache, die in der Entwicklung der jüngsten Kunst (Musik, Drama und Lyrik) eine immer

noch nicht genügend beachtete Rolle spielt, eine Entwicklung, an deren Ausgangspunkt wir uns den Namen Carl Hauptmann einprägen müssen. Hauptman setzt die Linie Baudelaire, Verlaine, George, die sich sprachlich in absteigender, sprachabbauender Richtung bewegt, in aufsteigender Kurve fort, anknüpfend an das Barock. Barock ist seine Weltfreude, aber auch sein Weltschmerz; barock seine religiöse Ekstase, barock die Maßlosigkeit seiner sich nicht apollinisch, sondern dionysisch erlösenden Leidenschaft. «Das gerade läßt ja doch erst die typische volle Spannung des Barock entstehen, daß es» — um einen Gedanken Hermann Bahrs aufzunehmen — «immer noch seinen Gegenpol mit in sich hineinzunehmen die verwegene Kraft und Sicherheit hat.» Es ist bezeichnend, daß der Dichter, als er sein neues Spiel «Musik» zum erstenmal einem kleinen Kreis vorlas, meinte, wenn je Musik dazu ertönte, müßten es Regersche Klänge sein. Hauptmann hätte statt Reger auch Bruckner oder auch vielleicht sogar Mahler nennen können.

Dieses Ringen des Dichters gegen den Zwang der Erscheinungsformen der Sprache, in den «Goldenen Straßen» zum erstenmal deutlich ausgeprägt, ist der Ausdruck einer ganz neuen ethischen Bewußtseinslage, einer neuen Menschlichkeit, deren Schrei geht nach dem Geist an sich, nach dem Leben als Quelle, nach dem, wie es Fr. Sieburg in einer Untersuchung über das Wesen der jüngsten Lyrik einmal formulierte, «noch nicht Ding gewordenen Göttlichen jenseits von Seele, Raum und Zeit». Und da die Welt nun wieder Problem, das Chaos Objekt geworden, dem Dichter unmittelbar gegenüber stehen, ringt sich aus seiner Seele, die Symbole verschmäht, dies neue Weltgefühl als Schrei, als Ekstase heraus. Sprache und Ekstatik sind zutiefst gegensätzlich. Wie gegensätzlich, zeigt wohl noch offensichtlicher als das Spiel «Musik» sein letztes Drama «Der abtrünnige Zar», dessen Handlung einem zwischen den Fingern zerfließen würde, stünde da nicht in einem Vorwort des Dichters, der sonst symbolische Deutungsversuche seiner Dichtungen mit Bestimmtheit ablehnte, daß dies Werk «im freien Spiel der Einbildungskraft die Rätselfrage des sieghaften Kriegsführerschicksals zu einem menschlichen Ende träume». Träume das ist es. Unwirklich, schemenhaft sehen wir alles wie durch ein Transparent, wie durch Glasmalereien eines Doms (und wir erinnern uns an dieses: «Gedichte sind gemalte Fensterscheiben» . . .) ; denn alles Rohe und Grausige des Geschehens wird

darin gebrochen, gemildert und zarter in den Farben. Einzig der Ausklang wirkt im überkommenen Sinne dramatisch: der von den Furien seines Gewissens seelisch gebrochene «eiserne Zar» seine mordentweihte Schwerthand selbst durchbohrend und ans Holz heftend. Ihm, dem Zaren, gehört vom Anfang bis zum Ende unser Mitgefühl in einem Maße, daß die ohnehin blassen Nebenfiguren: der Ritter Bava, die Zarentöchter, Kleophas und die beiden mystischen Bettler teils nur das Interesse erregen, das sich ihnen gegenüber als den hauptsächlichsten Trägern des äußeren Geschehensrahmens einstellt, teils, wie die Bettlergestalten, jenes zarte Schweben zwischen Wirklichkeit und Wunder, das schon den «Besenbindern» eignet, ins Spukhafte verstärken. Für dieses im Juli 1914 in einem gewissen Zusammenhang mit seinem «Krieg» und «Tedeum» entstandene Drama entlehnte der Dichter, wie er in seinem Vorwort betont, keinerlei Bestandteile heutiger Wirklichkeit; noch sollte diese Dichtung je auf heutige Wirklichkeit bezogen werden. Dennoch ist dieses Werk sein größtes Gesicht, geboren aus der schwebenden Gedankenlosigkeit seines seherischen Auges.

Noch einmal, vier Monate vor der Revolution 1918, überfiel den Dichter eine Vision, geboren aus der Notzeit des deutschen Volkes, und formte sich ihm zu der Romandichtung «Tantaliden», in der er den Sturz des Kaiserreichs mitten aus siegreichem Aufstieg erschaute. Dieses Werk, das jetzt aus dem nachgelassenen Manuskript, von Will-Erich Peuckert sorgsam für die Drucklegung betreut, so vorliegt, wie es der Dichter, vom Tode überrascht, hinterlassen: ganz dichterische Intensität, in neuntägiger visionärer Entrücktheit stets im Morgengrauen niedergeschrieben und am 9. August 1918 im Handlungsablauf vollendet, — es liest sich wie eine Legende, nicht wie eine der verhalten tönenden, melodiös-epischen, die selbst, wo sie Traurigkeiten bergen, versöhnlich verklingen, sondern wie eine einzige Fanfare. Es schmeckt Seite nach Seite mehr nach Leidenschaft und Blut, heißem, rotem Herzblut. Von entfesseltem Blut, entfesselten Menschen und den apokalyptischen Reitern handelt dieses Buch «vom Menschenkinde, von Gott und dem Kaiser» (wie es der Dichter unter einer Fülle anderer Bemühungen um einen den Stoff zutreffend kennzeichnenden Titel einmal umschreibt). Das Manuskript enthält auf den ersten Blättern, wie Peuckert in einem Nachwort mitteilt, eine ganze Anzahl solcher Titelversuche und program-

matischer Äußerungen, die höchst aufschlußreich für den Vorgang der dichterischen Konzeption wie für die Arbeitsweise Hauptmanns sind.

Legende ist (nach Ernst Bertram in der Einleitung zu seinem «Nietzsche») «die lebendigste Form geschichtlicher Überlieferung» oder (ebendort): «Was als Geschichte übrig bleibt von allem Geschehen, ist immer zuletzt die Legende». Es erweist sich (angesichts der «Tantaliden»), daß solche Definitionen zwar in eine anders gelagerte Begriffswelt gehören, als in die der uns vertrauten kirchlichen, romantischen oder romanhaften Legende, insofern etwa eine geschichtliche Persönlichkeit: Alexander, Christus, Shakespeare oder Nietzsche in die Welt des Mythos und so in die Legende eingeht, die Bertram gedanklich umgrenzt. Dennoch kommt einem Geschehen, das innerhalb der Menschheitsgeschichte gewissermaßen eine typische Erscheinungsform geworden, wie dem Kriegsgeschehen (nicht anders wie Geburt oder Tod, die legendarisch gestaltungsfähig sind), oder einem Einzelschicksal, das die Geschichte gleichermaßen in immer neuen Variationen wiederholt, wie dem Herrschertum über ein Volk, ein solches Maß von außergeschichtlichem Gehalt, von überzeitlichen Spannungsinhalten zu, daß jedes Erkennen ihrer wesentlichen Triebkräfte ins Legendarische einmünden muß.

Dies will im Falle Carl Hauptmanns besagen, daß Werke wie der 1913 entstandene «Krieg» oder die «Tantaliden», diese Legende «von Menschenkindschaft und Kaisertum», ganz ohne Bezug auf zeitliches Geschehen, rein visionär gestaltet und bald darnach durch die Ereignisse in die grelle Wirklichkeit hineingestellt, aller etwa sich aufdrängenden Zeitgebundenheit bar sind und viel mehr infolge der Projektion der dichterischen Gesichte auf die Bühne der Zeitgeschichte ihren schon in die Welt der Legende überströmenden Wesensinhalt bannen und bis in die letzten elementaren Gründe scheinwerferhaft erleuchten.

In den «Tantaliden» wollte der Dichter das Spannungsfeld zwischen Menschenkind und Gott, das schon seit Urzeiten von den Dichtern abgetastet wird nach den letzten Gesetzen, denen es unterliegt, abermals, und zwar von beiden Polen zugleich, bloßlegen, indem er in der Gestalt des jungen Khan (Kaisers) zwei Welten zusammenprallen läßt: die Welt der irdischen Macht, die selbst die Gottgebundenen entfesselt, und die Welt des Göttlichen, die selbst den entfesselten Menschen und Erdbeherrscher schließlich

überwältigt. In den antithetischen Sätzen, die Hauptmann zu dem Manuskript sich notierte, heißt es: «Es gibt keine äußere Autorität als Gewalt, und gibt keine wahre Autorität als die innere Stimme». Hier liegt, wenn es dessen noch bedürfte, der Schlüssel zu dieser Dichtung.

Eine seit Nietzsche in deutscher Sprache nicht mehr erfundene Gewalt und Leidenschaft lodert aus jedem einzelnen Satz dieses mit hinstürmender Hand seinem unerbittlichen Ausgang zugeführten Werkes, das wieder einmal, wie schon in der Trilogie «Die goldenen Straßen», deutlich werden läßt, in welche Zukunftsweite der Expressionismus Carl Hauptmanns zielte, ein Expressionismus, der, nach Hauptmannns Tod, ohne Nachfolge geblieben ist und wohl auch bleiben mußte, da er höchster Subjektivität entsprang.

Dies in knappstem Umriß das Lebenswerk eines der wenigen Dichter, die wie Hebbel den Sinn des Lebens sehen in einem «Tief einsam sein». Und vor mir steht das Bild der stillen Künstlerklause in Schreiberhau, die alle diese Werke aufblühen sah unter der Hand dieses Künstlers, dessen Andenken nicht verlöschen, sondern wachsen wird aus der Wirkung seiner Werke von Jahr zu Jahr.

* * *

WER SAH JE DIESE ARME SEELE?

VON CARL HAUPTMANN †

IRGENDWO in der Welt ist sie aufgewachsen. Diese Marthe von Went. Und heute hat man sie mit einem prunkenden Vierergespann begraben. Beschüttet mit Blumen. Und mit einem Trauergefolge, wie es manche Fürsten nicht haben. Und hat sie eingebettet in eine Grabkammer, daran tausend Marschall-Niel-Rosen an Wänden und Boden zum Bett geschichtet waren, Und wenn man die Trauerversammlung ansah, konnte man wähnen, daß die alten feierlichen Männer, vom Präsidenten der Republik angefangen bis zu einem kleinen, dürrbeinigen, mit dem alten Schädel nervös wackelnden Schneidermeister über berühmte Politiker und Künstler und Professoren hinweg, bis zu einem alten Dienstmann, der sonst seine Tage an der Ecke des Paradeplatzes verstand, daß alle diese alten Männer die Väter dieser

Marthe von Went gewesen wären. Und alle alten Frauen, die in einer ewigen Reihe Prunkkutschen saßen und deren Flore im Frühlingswinde flogen, deren eigenste Mütter wären. Und daß alle Jungen und Jünglinge, Kinder und Jungfrauen sie als ihre Schwester beweinten. Denn alles im Zuge hatte verweinte Augen. Und alle Mienen däuchten verhärmt und bleich. Und nichts sprach man in dieser Feierstunde des letzten Abschieds als nur das Eine, daß Marthe Went nun nicht mehr im Staubkleide dieser Erde, sondern unter den toten Seelen wohnte. Und jeder, den es aus Stummheit wieder in die Frühlingsluft hineinsprach unter die goldenen Birkenschleier des Gräbergartens, begann neu den Kampf des Herzens zu spüren. Und jede Miene schien wahr um etwas unsäglich Holdes, Hohes zu trauern und nur in diese Trauer hineinzustarren.

«Marthe von Went» nannte sie über dem Grabe auch der Geistliche. Und der Name klang in die Sonne über dem offenen Blumenbett und erfüllte alle Herzen neu. Und stand in der Luft über dem Grabe aufgerichtet. So daß die Worte, die der geistliche Herr noch sprach, wie ein Blätterreigen nur den Namen ganz namenlos zu umspielen schien. Und jeder nur einen Schmerz und einen Glanz sah, der aus dem Sarge noch durch alle Ritzen quoll wie ein Schatz von Licht, und im Grunde der Seelen zu mehr als Liedern und Frühlingsgesang sich aufhob, Trauer und höchste Umwandlung, wie die Tote schon offen im Sarge gelegen.

Und «Marthe von Went» sangen auch andere Münder in die Sonne über ihrem Grabe. Es sprachen junge Künstler und alte Komiker, Professoren und Theaterdirektoren. Es sprachen auch Handwerksmeister. Und die jungen Künstler ließen keinen Zweifel, daß die Seele Marthe von Wents immer jung geblieben, in der unbegreiflichen Kunst ihrer Seele alle Skalen der Schönheit neu zu durchlaufen. Alle Größen zu durchmessen. In die Flut der inneren Ekstase sich ewig zu stürzen wie in ein Bad der Erneuerung. Und aufzuerstehen noch aus jedem Tode der Enttäuschung mit reiner Seele, wie der Mörder Herakles aus dem tiefen Schlafe, oder wie das ewig wiedergeborene Kind einer Stammesmutter neu aufwacht zum unzähligsten Male.

Irgendwoher ist sie gekommen, diese Marthe von Went. Ohne Herkommen. Ohne Feier. Wenn man sie sah, däuchte es einem, daß man diese

Frau niemals sah. Daß man diese rätselhafte Frau niemals je ergründen würde. Daß man Züge von Ewigkeit sah. Und darüber hin tausend Schatten huschten. Tausend Lichter aus vielen Welten. Wie wenn sie bei jedem neuen Wort neue Auferstehung in sich feierte und immer das Wesen ihr unter den Händen in neues Wesen zerginge. Wer kann diese Wunderkraft recht beschreiben. Man hatte in diesem Grade die Kunst der Darstellung nie erlebt. Und so etwas Letztes, Gesteigertes, Erhabenes, Seherisches und Verworfenes aus den letzten Gründen hat keine Namen und keinen Marktpreis. Nur eine unsägliche Anziehungskraft, wenn dann der Traum dieses Daseins ausgeträumt daliegt. Und so wie heilig und selig und rein entschwebt aus aller Verwandlungen Fesseln und Banden. Und die Trauerversammlung von Jung und Alt und Hoch und Niedrig und hoffend und enttäuscht die Augen voll Tränen in die Lüfte die Klage und das Rätsel hinausschreit.

Marthe von Went. Der nom de guerre. Der Name im Kunstreich. Das immer auch ein Kampfreich ist. Nicht um den Preis. Rein um die Wirkung, daß die Seele zum Himmel dringe. Zur tiefsten Aussprache mit dem höchsten Dasein. Und diese junge Frau, die im Grunde nicht einmal einen ehrlichen Bürgernamen trug, hatte den Kampf zum Siege geführt. Ihr Bild in tausend Gleichnissen in alle die Trauernden eingeschrieben, daß sie am Grabe aus Sehnsucht und Süße der Erinnerung bleich und erschöpft und auf einen Punkt starrend standen und lange brauchten, ehe sie alle Hände voll Erde in die Erdhöhle voller Rosen nachwarfen und dann gingen.

Sonderbar. Marthe hatte völlig allein in der Welt gestanden. Das erklärt ihr schrankenloses Lebensgeheimnis. Ihre Mutter hatte sie armen Leuten zurückgelassen, die auch längst tot waren. Und wie man in angefangenen Lebensskizzen las, diese Weisheit holte ich mir bei einem Literar-Professor, der ihr endlich die Stellung am Haupttheater verschafft hatte, wie man in solchen Versuchen, ihr Leben zu beschreiben, las, wußte sie nur, daß sie im Jugendleben schon durch dreierlei Vater- und Mutterhände hindurchgewandert war, und daß alle ihre Gefühle der Zärtlichkeit damals geschwiegen. Sie wußte nur die Namen der letzten Hände, die sie in die Schule geführt. Die alte Waschfrau, Posbiczinski, eine polnische, leidenschaftliche Frau, war an irgendeinem Morgen aus irgendeiner Leidenschaft

ermordet worden. Und Marthe war sechsjährig in einer Stiftung untergebracht, wo man sie zu einem dienenden Amte herrichten wollte. Aber in der Marthe Kopfe gingen diese Dinge gar nicht wie Wahrheiten um, schon in der Kinderzeit. Mehr wie Dinge, die man überwinden müßte wie die Häute der Schlange, die die Schlange abstößt, um sich immer reinlicher auszuhüllen. Bis man zum wahren Leben durchgedrungen. Der Literar-Historiker sagte, daß sie aus diesem Jugendgefühl immer eine Redensart zurückbehalten, daß wie das Wort eines Sechsjährigen noch in ihrem Munde geklungen: die kleine Marthe ist ein armes Waisenkind und steht immer ohne Eltern im dunklen Winkel. Wer sieht die arme Marthe?

Dabei sagte das eine Frau, die eine große Tragödin war, umbuhlt von der Zeit.

Wer sieht die arme kleine Marthe?

Dieses Wort trifft in den Kern ihres Lebens.

Wer sieht die arme Marthe, wenn sie in einem Zettel, dem sie viele kleine Zettel zugeheftet, erzählt:

«Ich rauschte in Seide. Und war eben fünfzehnjährig gewesen. Und ein Dienstmädchen. Denn die Dame des Stiftes hatte in meiner Jugend immer zu mir gesagt: «Du mußt bescheiden sein. Du mußt denken, daß du armer Leute Kind bist, man kann ja kaum deinen wahren Namen noch ergründen. Und weiß von deinem Vater überhaupt nichts. Jedenfalls haben deine Eltern dich so richtig wie ein unscheinbares Marienkälbchen in den Wind gestreut. Da muß man nur ja den Leuten, die einem dann Gutes tun, folgen!» Da war ich mit heimlicher Empörung voll in die Stadt Hamburg gekommen. Und lief in irgendeine Straße und kam in ein Hurenhaus. Und in diesem Hause hüllten sie mich in Seide. Und ein Jüngling kam, der sah mich unsäglich gütig an. Wagte mich gar nicht anzurühren. Streichelte meine kindlichen Wangen. Errötete, wie er mich immer nur schmachtend ansah. Daß ich mir vorkam wie ein Paradiesvogel auf einer Stange. Blendend Hals und Brüste lose mit Blumen verdeckt. Der war reich. Bot der dicken Wirtin Gold, sie sollte mich schützen. Sie sollte mich ihm verwahren. Der war so zärtlich, daß er mir schon an einem der nächsten Tage ein kleines Buch mit Goldschnitt herzutrug. «Enoch Arden.» Ich las das Büchlein bei Nacht und heulte beständig. Und spielte mich in die Rolle der

wahrhaft Geliebten und Treuen hinein. Und gab mich ihm hin. Und war von Goldflittern solcher Gefühle so hehr und geläutert, daß ich wie in der Reinigkeit Gottes lebte. Bis dieser Jüngling mir antrug: ich sollte mit ihm ein einsames Leben führen. Er brachte auch Gold. Aber alles müßte ganz heimlich sein. Da erschreckte ich ihn durch ein häßliches, verächtliches Lachen, das aus mir ausbrach. Und das war auch Wahrheit. Mir dünkte damals in richtigem Unbestand meiner Launen und meiner Erhöhung auch durch ihn, der Gedanke, heimlich eine Geliebte zu sein, gemein. Und ich dachte auch, man wollte meine Treue nur mit Mammon erkaufen. So merkte ich auch in mir, daß das alles nur Schein war, ich und der andere und die alle rings sich um mich verkauften, um einen Schatz, um ein eigenes, wahres Gesicht einzutauschen. Und ein unerhörtes Spiel nach Wahrheit begann in mir sein Wesen zu treiben. Ich dachte, der Jüngling ist eben so ein Tor und ein unreifes Leben. Ich weiß nicht, was reif ist. Und in dieser Laune ließ ich mich eines Abends im Halbrausche, den die Wirtin mir gemacht, herbei, meinen zärtlichen, schwärmerischen Freund zu verleugnen. Ein bärtiger, sicherer Steuermann sah mich verführerisch an und lachte mir zu. Und die Wirtin lockte. Der Alte hatte die Wirtin bestochen. Und ich dachte mir: ich bin ja doch eine andre, wer sieht denn die arme Waise Marthe? Ich bin eine Dirne! Ich bin jetzt verflucht! Nun muß ich es kosten. Nun muß ich auch wahrhaft verworfen sein, um richtig zu sein, was ich doch nie bin. Denn wo treibe ich hin? Ich weine in meinen Nächten nach etwas, das mehr ist. Da lachte ich plötzlich mit dem Glase in der Hand sehr grell. Und ergab mich dem Alten und jagte den Jungen in alle Winde. Daß er sich richtig vor dem Steuermann und dessen Sprühblick zu fürchten begann, als er mir wie ein häßlicher Affe die jungen Brüste betastete ohne zu fragen. Und er mich dann in die Klause fortriß. Ich hab es an meinem Leibe in Tränen erfahren. Ein Opfer des Lebens. Eine nie begreifliche Demütigkeit im Blute. Eine Hingabe um eine gesuchte Erhöhung und Offenbarung. Ich war wie ein Lamm zur Schlachtbank geführt. «Wer sah die arme Marthe?» schloß diese Zettelreihe, die mir der Professor, Marthe von Wents Freund, mit Tränen der Rührung und Erschütterung vorlas: Und der Gelehrte hatte auch im Dienst der Wahrheit festgestellt, schon heimlich bei Lebzeiten, daß Marthe wirklich zwei Jahre in einem

Mädchenhause in Hamburg die niedrigsten Magddienste des Lebens verrichtet hatte. Aber es war eine Zeit der Verdammung, und die Verdammten seufzen. Und die Gewalt des Verlangens nach Erlösung quillt wie ein Strom.

«Denken Sie nur, Marthe spielte und sang sich empor,» sagte der Professor, dessen Namen ich lieber verschweige. «Marthe sang sich empor. Ein Direktor eines Varietés sah sie in dem Narrenhaus der ungezügelten Triebe. Und erwarb sie für sich. Daß Marthe seine Geliebte wurde und dort unter den nächtlichen Mädchen glänzte. Denn sie psalmodierte ihre Trauer und ihre Verachtung vor diesem Mann nur hin, als er ihre nackte Leiblichkeit süchtig enthüllte. Da kam aus ihr solch ein süßes, fernes, wehendes Singen voll Tiefe, daß der ältere Herr sie ganz zärtlich ansah und ordentlich demütig und schüchtern wurde. Sie sanft wie ein Vater zu streicheln begann. Und mit ihr das Netz des Lebens zu lösen versuchte. Sie mit einem Mantel zu bedecken suchte. Sie nahm wie ein Kind. Ihr Wege eröffnete, wie in die Freiheit. Ihr die Haare strich wie ein trostreicher Guter. Ihr verhieß, daß sie tanzen und singen müßte. Zu etwas werden. Zu etwas wachsen. Sie hätte Ton. Sie hätte Keuschheit. Sie hätte Seele. Sie wäre geboren zur Künstlerin. Sie hatte es dem Professor selber damals mit den Worten gesagt: «Das Wort ... oh das Wort fiel wie: es werde Licht im Dunkel, obwohl ich dumm und töricht war, wie ein Kind ... und mich nackt und bloß an ihn hing und ihn umarmte und ihn zärtlich küßte .. und er beschäftigt nur mit dem Plane, mich anziehen hieß und mich dann erst begehrte, wie er mich in seinem Berufe als Hilfe hatte. Aber er hatte mir doch mit einer Ahnung des Guten aus mir, weil er einmal meine Seele gesehen, eine Brücke gebaut. Denn ich sang und tanzte und fand nur das eine in Schwung und Tönen ... als käme eine Schönheit über mich. Ich dünkte mir damals schon einen Glanz der ewigen Seele zu entdecken. Ich sang mit der Inbrunst eines Beters. Als hätte ich einen Weg zu Gott gefunden. Ich tanzte mit der Süßigkeit einer Vestalin, als reinigte ich mich von allen Sünden. Und die Männer alle, die mich sahen, lallten noch manchmal: «Du Himmlische Du!»

«Ein Stück von meinem himmlischen Kleide ließ ich schleifen auf dieser Erde,» sagte sie oft.

«Aber der Weg war nicht eben, der sie hinaufführte,» sagte mir der Professor.

«Sie opferte sich in der Duldsamkeit ihrer ganzen Verwerfung. Sie sang im Varieté. Und tanzte. Und sank übermüdet und von Zigaretten und Wein betaumelt in die Arme ihres Retters. Und koste ins Unbestimmte den Mannesleib, ferne Hoffnungen und Lobpreisungen ihrer Seele im Blute kreisend. Immer noch hatte sie sich wieder gefragt: «Wer sieht die arme Marthe?» Und es sah sie lange kein besserer Mensch. Auch dieser Direktor des Varieté schmähte sie, weil sie jedem hold war. Gab sie preis um Goldes willen. Schlug sie im Haß, den er dann empfand. Bis sie höher noch in sich aufwuchs. Einmal war ein Student gekommen. Ein Schwärmer Maeterlincks. Mit einem jungen Schauspieler eilig zusammen. Der war gradezu. Lud sie zur Flasche nach ihrem Gesange. Sagte, sie hätte ihm Tränen des Trostes erpreßt, sie wäre eine kleine Erpresserin. Obwohl sie nur 20 Jahre alt war. Und durchaus weder klein, noch so bloß, noch ein Kind. Der begann dann am Weintisch in der Ecke der Weiberkneipe Maeterlinck zu kostümieren und zu spielen. Und kam wieder jede Nacht. Er mit dem Schauspieler immer zusammen. Da begann sie aus den Dichterworten eine seltsame Erneuerung heimlich zu fühlen.

«Schenk mir das Buch,» hatte Marthe zu dem jungen Paternostermann gesagt. Er war zudem ein Theologiestudent, der sie nun heimlich genoß. Sie hatte es gesagt, als sie ihn in ihrer Klause umarmte. Und er umarmte sie zärtlich noch, im Glauben an Güte. Und gab ihr das Buch «Aglavaine und Selisette». Und sie studierte in stillen Morgenzeiten, wo die Männergieren auch eingeschlafen. Und wie sie in kommenden Nächten wieder vor dem Podium saßen, die beiden, der junge Paternostermann und der junge Schauspieler Mürb, da sahen sie Wunder. Es kam schon beim ersten Male ein heiliger Rausch über beide. Sie wagten schon gleich nicht mehr von Marthe auch nur das leiseste zu begehren. Das niedrige Sinnliche war wie weggefegt. Sie hatte es dem Professor eingestanden, der ihr allein im Leben nur Vater gewesen. Und dem sie es erzählt hatte wie eine Beichte kurz vor dem Tode. Sie hatte es selber gefühlt, wie sie plötzlich auch einen Hauch verspürt von dem Glanze, der in ihr heimlich lebte, unangerührt von allen ungeweihten Händen, denen sie sich zum Opfer ums Schicksal hin-

warf. Denn in ihr brannte dieses Wunder der Dichtung aus heimlichen Wesen in sie hinein, verklärte, wusch sie, belebte sie sehend, erhob sie über die Singehalle, erhob sie ins Reich der ewigen Schatten, erschreckte, vertrieb, züchtigte um sie und reinigte für Momente die rauschige Sphäre zu letztem Glanze.

«Ja, wer sah denn bis dahin die arme Marthe?» Das war auch dabei ihre seufzende Rede. «Denn ich hatte ein Leben hinter mir. Ein verzweifeltes Leben. Ein Leben voll Schmach. Ein Leben voll Opfer des irdischen Leibes. Ein Leben in grausamen Männerhänden, die wie Vampyre waren. Vielleicht auch nur, um mir etwas wie die Verheißung aus meinem Blute zu saugen.» Das waren ihre Reden.

«Dann erst bin ich aufs Theater gekommen.» «Oh, aufs Theater!» Und sie hätte geseufzt und kindlich gelacht. Denn da begann sie sich ganz aufzuschließen in ihrer Pracht.

Ja, ich weiß nicht, ob man nicht wähnt, hier schon eine Höllenfahrt zu haben, die die Seele seltsam geläutert. Denn darum ist es doch. Daß eine Seele durch alles durch müßte. Aber oft nicht durch kann. Kraft und Schwung schwach sind. Nicht kann. Nicht aufwärts kann. Und hier eine Seele konnte. Und daß man ja nicht Vater noch Mutter kennt dieser Marthe, oder doch nun auch Vater und Mutter kannte. Wie diese junge Frau hintrat und alle Leiden der Frauenseele aus sich gebar, und sich im reinen Spiel der Liebe gab wie ein Quell und ein Gottesgeschenk einem Durstigen. Und wie sie seufzte unter den Schlägen der Eifersucht eines Schwarzen. Und Heros träumte in einer Johanna. Und wie sie dem Vampyr wie ins Herz sah, immer alles im Spiel, «Lieblichste Lüge, glaubhaftiger als Wahrheit». Und sich erkannte in dem höchsten Augenblick Gefühl und Offenbarung, höher als alle Minuten des höchsten Lebens.

Marthe ging durch alle Gestalten durch. Jäh stieg sie. Wie der Varietédirektor Scheu und Reinheit empfand. Und der Student der Theologie. Und tausend Männer, die sie mit ihrem Leib umarmte und sie heimlich beschenkt von sich gelassen. So saßen nun tausende, die sie sahen, gramvoll und aufwachsen und Schicksale tragen und Siegerin bleiben oder vergehen und verworfen sein wie Judith oder die Flamme tragen und den Himmel entzünden.

Sie hat noch manche Zettel aus dieser Zeit zurückgelassen. Der Professor wird ein Buch über sie schreiben. Sie hat ihm gesagt, daß die erste Zeit am Theater ein solches Leben in der Paradiesfreude ewigen Lebens gewesen sei, daß sie sich wie eine Traumwandlerin immer erschienen wäre, gar nicht nach dem Leben und Genusse Rührung und Begehren verspürt, mit dem Freunde nur wie in einem beständigen Jubel hingeschritten und erst ganz langsam zu einer Freundschaft und zu einer Ehe herangewachsen sei, nachdem sie sich Herrin gefühlt und die Herrin eines Pantheons von Wesen, die sie immer neu aufschuf, wenn sie eine nach der andern im Spiele lebte und durchkostete: «Ja ... und wer sah je die arme Marthe ... die von Opfern zerwühlte und verworfene, die da immer hinaufstieg in jeder neuen Verwandlung. «Sehen Sie,» sagte der gelehrte Mann, «wie soll man das nennen? Sie war, was sie spielte. Und was sie war, war ein verfluchtes Dasein.» Und ich sagte ihm, wie ich heute eine Erdscholle in die Marschall-Niel-Rosenfülle ihrer Grabkammer warf: «Ein gesegnetes Dasein...wer war Marthe von Went? Hinter all ihrer Herrlichkeit, die durch Tausende und Hunderttausende ging mit höchstem Schritt, das Sublimste verkörpernd.» Sie hatte es immer selber so empfunden. «Wer sah je diese arme Marthe?» Sie hatte sich zum Opfer des Lebens hingeworfen. War Dirne geworden. Und hatte ihr Leben durch viele Verwandlungen bis ins reinste Licht emporgerissen.

«Ja,» sagte der Gelehrte, denn der trug sie wie eine Tochter im Herzen, «sie war aus einer Dirne zur wahren Geliebten und zur wahren Ehe gekommen ... zur Ehe mit dieser großen Verwandlungskunst, die das offenbarendste Spiel des Lebens ist, weil es das innerste Leben selber, der Kern alles Lebens selber ist:

«Denn solang du das nicht hast,
dieses Stirb und Werde,
bist du nur ein trüber Gast
auf der dunklen Erde.»

«Wer sah je diese arme Seele?»

Nun ist sie noch tiefer eingekapselt in ihre tausend Kleider der Armut und des Reichtums. Wo mag sie jetzt im Arme des Todes fliegen?

(Geschrieben am 28. Mai 1917)

L' AFRICANA

ROMAN VON THEODOR DÄUBLER

SO ging denn auch Alfonso; auf der Treppe hörte er aufgeregtes Sprechen — und als er näher hinhorchte, unterschied er die Stimme Paolos. Er hatte offenbar seinen Kartellträgern ungeduldig aufgelauert und schien mit dem Ergebnis unzufrieden. Alfonso stürmte aufgebracht, lief die Treppe hinunter, griff den überraschten Paolo beim Ärmel und gab ihm das Wort Feigling, wie eine schallende Ohrfeige, zurück. Der kräftigere Paolo verteidigte sich. Es kam zu einem Gebalge, in das die Kartellträger eingreifen mußten. Ein Menschenauflauf entstand, und der schwerer geschundene Alfonso mußte blutüberströmt in eine Apotheke gebracht werden; verbunden brachte man ihn dann ins Hospital.

Der wenig verletzte Paolo konnte sich mit seinen zwei Verbündeten aufgeregt ins Hotel begeben. Er hat es im Laufe des Tages und der darauf folgenden Nacht nicht verlassen.

Fatime befand sich noch immer mittellos auf dem Pflaster von Triest, ohne irgendeinen Bekannten in Europa. Wo mochte Alfonso sein? Wo Paolo? Sie bummelte durch die Straßen und kam zum Teatro Grande. Gegeben wurde: ‚La forza del destino' von Guiseppe Verdi. Dahinein muß ich, dachte sich sofort die junge Nubierin. Obschon es kaum Mittag war, die Opernaufführung erst um 9 Uhr, ohne die italienischen Verspätungen zu berechnen, anfangen sollte, begab sich Fatime auf ihr Zimmer und kramte in ihren Sachen, um sich für den Abend schön zu machen. Was sie an auffälligen Bändern, Federn und anderem Kram aus ihrem spärlichen Gepäck zusammenholen konnte, steckte sie auf ein hochrotes Gewand. Der ganze Nachmittag verstrich. Sie dachte nur an die Oper, sang sogar ein paar Melodien, die sie auswendig konnte. Alfonso und Paolo hat ihre Erinnerung nicht gestreift. Plötzlich schellte sie, ein Kellner im Frack erschien und machte eine Verbeugung. Schicken Sie mir den besten Gesanglehrer der Stadt, befahl das singlustige junge Mädchen. Der Kellner verbeugte sich. Fatime konnte sein Lächeln nicht bemerken. Nach etwa einer viertel Stunde klopfte der Direktor des Hotels und erkundigte sich, ob Fatime

wirklich einen Gesanglehrer beanspruchte. Sie bestand darauf. Der Direktor versprach, Erkundigungen einziehen zu wollen, welcher der beste wäre und versicherte, wahrscheinlich würde Signor Sinico am nächsten Morgen bereits erscheinen. Bei Gedankenspielen, dem Aufbau von Luftschlössern, verging der Nachmittag rasch. Als es dunkel geworden war, bestellte Fatime ein Diner. Es wurde ihr serviert. Nun erst merkte sie an ihrem Appetit, daß sie lange nichts gegessen hatte. Als es mit Obst sein Ende erreicht hatte, verspürte die Afrikanerin mehr Hunger als zuvor; sie schellte, verlangte das ganze Diner noch einmal. Der Kellner fragte verdutzt: «Kommt noch jemand? Herrenbesuche sind nicht gestattet.» Fatime aber sagte, sie hätte noch nicht genug gehabt, wolle das gleiche noch einmal. Es wurde ihr, ohne besonders auffälliges Lächeln um die Züge des Servierenden, gebracht. Als nun das Mädchen gesättigt war, begab es sich in dickem Mantel auf die Straße. Ein feiner Regen fiel nieder. Fatime ging auf die Theaterdirektion und verlangte als Sängerin eine Freikarte. Sie wurde ihr verweigert, da sie keinen Ausweis hatte; Fatime ließ sich aber nicht beirren und sang unaufgefordert das Liebeslied aus der Aida. Als sie geendet hatte, klatschte der Beamte und sagte, er wolle die Tatsache, daß Fatime eine Sängerin sei, dem Direktor berichten. Er erschien, erklärte aber, das Haus sei ausverkauft. Das tut nichts, sagte Fatime; ich kann der Vorführung hinter den Kulissen beiwohnen. Worauf der Direktor sagte: «Das geht wohl nicht, aber in meiner Loge» — und dabei seinen Arm um die Taille der Nubierin legte. Das in Alfonso verliebt gewesene Mädchen aber hatte auch von diesem Alexandriner etwas gelernt und haute dem Theaterdirektor eine runter. Im nächsten Augenblick war sie von Beamten am Arm ergriffen worden und aus der Theaterdirektion vertrieben. Einige Schimpfworte auf ihre Heimat; ihre dunkle Hautfarbe hörte sie von zwei Männerstimmen über die Stiege nachgellen. Fatime gab es noch immer nicht auf, der Vorführung beizuwohnen. Sie lauerte vor dem Haupteingang, ob sie nicht jemand auffordern würde, mitzukommen. Das aber geschah nicht, Gassenjungen hatten ihre Freude an dem schwarzen Mädchen, das so neugierig alle Ankömmlinge ansah, und verspotteten es mit Zoten und derben Worten. Fatime aber wollte ins Theater! Auf einmal sah sie einen Ägypter in Fez mit seiner olivfarbenen Gemahlin einer Droschke entsteigen. Sie rief ihren Landsmann auf Ara-

bisch an und verlangte, mitgenommen zu werden. Der aber drehte sich um und drohte ihr, der Nubierin, mit der Polizei. Das war doch zu betrüblich; ich werde es Fuad berichten, dachte sie, und begab sich allein ins Café, gegenüber dem Theater, wo eigentlich nur Herren verkehrten, da es zur Börse gehört. Sie bestellte einen Kognak, einen Kaffee und ägyptische Zigaretten. Als sie zu rauchen anfing, rollten ihr die Tränen über Wangen und aufgedonnertes, knallrotes Gewand. Neben ihr saßen zwei Griechen und beobachteten sie. Fatime dachte in dem Augenblick nicht ans Theater, sondern bloß an die Zeche, die sie mit ihren letzten Piastern, also mit fremdem Geld, hätte bezahlen müssen. Griechisch konnte sie nicht, aber Griechen waren ihr vertrautere Menschen als andre Triestiner.

So wandte sie sich denn an den Jüngeren und sagte auf Italienisch: «Würden Sie die Freundlichkeit haben und mir ein paar Piaster in österreichisches Geld umwechseln; ich bin heute auf der Thalia angekommen.»

Der Grieche sprang auf, setzte sich zur hübschen Nubierin und fragte, ob sie nicht noch andere Wünsche hätte.

«Jawohl,» sagte sie, «ich möchte in die Oper.»

Der junge Grieche erwiderte, das Theater sei ausverkauft, doch würde er es versuchen, sie wenigstens in den zweiten Akt zu bringen. Er verschwand, nachdem er versprochen hatte, nach einer viertel Stunde wieder dasein zu wollen. So geschah es. Fatime wurde aufgefordert, wenn der erste Akt aus sein würde, in die Loge einiger griechischer Freunde, die immer nach dem Ballet weggingen, kommen zu wollen. — Sie war zu höchst erfreut. Die Aufführung gefiel ihr maßlos. Soviel verstand sie schon, hier spielte das Orchester ausgezeichnet, das Szenarium war eindrucksvoller als in Ägypten. Jede Choristin schien ihr eine Künstlerin zu sein. Und das Haus selbst! Wie hoch reichte es hinauf! Oben schwebten im Halbdunkel nackte Figuren und andre schöngezeichnete üppig ausladende Stukkaturen. Ein Riesenlüster, voll von hellsten Lichtern, schien aus herrlicher Sternennacht zu den Menschen herniedergeflogen zu sein. Bis hoch, hoch hinauf war das Theater besetzt: In Samt und Seide gekleidete Damen — nur Europäerinnen — saßen in den rot gepolsterten Logen mit reichen Brokatvorhängen. Endlich fühlte sie etwas von europäischem Rausch um sich. Nachdem der Vorhang zum letztenmal gefallen war, lud ihr griechischer

Ritter Fatime zu einem Abendbrot ein. Sie nahm an, aß aber bloß einige Portionen buntes Eis und trank eine halbe Flasche billigen Sekt, der aber süß war. Nun lud sie der galante Herr in sein Haus ein.

Sie erzählte jedoch, sie habe dem, der sie aus Ägypten mitgenommen hat, die Brautnacht in Europa versprochen: überdies müsse er sich nun sogar ihretwegen schlagen.

Der Grieche verstand das. Er sagte ihr: «Die Ausgaben für eine Reise von Alexandria nach Europa sind so groß, daß der Herr das Recht beanspruchen kann, Sie zuerst zu haben».

«Da ich heute zurücktrete,» meinte er nun, «wird der andre wohl auch das Verständnis dafür haben, daß ich Sie, nach Abwicklung seiner Ehrenhändel, auch für ein paar Tage beanspruche!»

Fatime war das, was in Zukunft kommen sollte, gleichgültig: Sie verlangte nur, des strömenden Regens wegen, in bezahlter Droschke ins Hotel gebracht zu werden. Ihr Wunsch wurde ihr von dem Griechen, dem des Alexandriners Absichten zu Duellen tiefen Eindruck gemacht hatten, erfüllt.

Der Ehrenrat war im Fechtklub, unter dem Vorsitz seines Präsidenten, der zugleich Bürgermeister der Stadt war, zusammengetreten. Nach langer Debatte einigte man sich, daß das Duell stattfinden könnte, sogar müßte: Den Regeln des Codex der Chevalerie ist zwar nicht entsprochen worden, doch war dies auch auf dem Schiff unmöglich. Es wurde bestimmt, daß der Zweikampf in der Villa eines Stadtrats, gleich nach der Herstellung Alfonso Capellos, stattfinden sollte. Sowohl Paolo, als auch Alfonso, sind damit einverstanden gewesen. Beide erkundigten sich nach Fatime, keinem aber fiel es ein, daß das Mädchen ohne Geld war. Trotz des wenigen Gepäcks hatte sie jedoch im Hotel Kredit. Am Tage nach ihrer Ankunft, dem Abend in der Oper, wollte sie erfahren, was aus Alfonso, was aus Paolo geworden war. Sie hatte keine Möglichkeit, eine Droschke zu mieten, lief aber trotzdem in die größten Hotels und erkundigte sich nach den beiden Alexandrinern. Im Hotel de la Ville erfuhr sie, daß Alfonso dort abgestiegen, jedoch nach einer Balgerei verwundet ins Hospital gebracht worden war. Nun wollte sie sofort dahin, hatte aber nicht das Geld, einen Führer zu nehmen und irrte durch die Straßen. Da kam sie an einem Hotel Delorme vorbei und fragte sofort nach Paolo. Sie war richtig gegangen, er-

fuhr, daß er tatsächlich da wohnte. Nun erfaßte sie aber Schreck und sie lief davon. Auf der Straße fragte sie eine Frau nach dem Hospital. Sie konnte ihr nur die Richtung angeben. Auf ihrem Wege kam sie vor die Redaktion der Tageszeitung: Il Piccolo. Kurz entschlossen, trat sie ins Büro ein und fragte, ob man schon wüßte, daß ihretwegen eine Schlägerei vorgekommen war; vielleicht ein Duell stattfinden würde? Der Lokalredakteur wurde gerufen und erklärte, daß ihm darüber nichts bekannt wäre. Der Chefredakteur jedoch versprach Fatime, innerhalb von zwei Tagen, ein Interview mit ihr zu bringen, in dem sie den Fall klarlegen sollte. Die Nubierin willigte ein, verlangte aber Vorschuß. Lächelnd begab sich der Redakteur ans Telephon und fragte im Hotel de la Villa an, ob der Nubierin Angaben, Alfonso Capello betreffend, stimmten. Da dies der Fall war, wurde ihr ein Honorar von zwanzig Gulden ausgehändigt. Hocherfreut über das Geld, nahm sich Fatime eine Droschke und fuhr zum Hospital. Man wollte sie nicht vorlassen; als sie aber dem Arzt auseinandergesetzt hatte, sie müsse ein Duell verhindern, ließ man sie zu Alfonso. Soeben waren ja geheimnisvolle Herren bei ihm gewesen. Er hatte das Duell angenommen, erklärt, nach der Ärzte Dafürhalten, würde er nach zwei Tagen das Hospital verlassen können und wäre dann sofort bereit, sich zu schlagen. Das Erscheinen Fatimes regte ihn sehr auf. Als die beiden allein gelassen wurden, riet sie ihm unbedingt zum Duell. Sie wüßte, sagte sie, daß er, Alfonso, sie vom schmählichen Paolo befreien würde. Auch ihre Base aus der Wüste müßte gerächt werden. Beim Abschied umarmte sie Alfonso und lispelte ihm ins Ohr: «.... In Europa ... nun sind wir da!»

Das Mädchen nahm sich abermals eine Droschke und fuhr ins Hotel, um auf Kredit ihr Mittagsmahl einzunehmen. Am Nachmittag bummelte sie durch die Hauptstraßen, blieb vor den großen Läden auf dem Corso stehn und kaufte sich für sechzehn Gulden einen brokatnen Schal. Den trug sie recht auffallend über den Mantel gehängt, um dadurch im Hotel einen größeren Kredit zu haben. In ihrem Zimmer legte sie sich nieder, und als es acht Uhr war, wurde an ihre Tür geklopft. Ein Kellner brachte die Nachricht, ein Herr erwarte sie in der Halle. Fatime sprang auf, lief hinunter und siehe da — der Grieche des vorigen Abends war in höchstem Wichs erschienen. Er lud Fatime zum Abendbrot und nachher abermals

in die Oper ein. Gegeben wurde Donizettis Lucia von Lamermoor. Freudestrahlend nahm die Nubierin an. Nachdem man gut gegessen hatte — besonders der Fisch mundete ausgezeichnet — begaben sich die zwei ins Theater. Abermals befand sich das dunkle Mädchen, doch mit dem neuen Goldbrokat, wodurch sie neu toilettiert aussah, in der Loge griechischer Börsenspekulanten. Diesmal fiel sie sehr auf. Auch der Reporter der Zeitung war erstaunt und erfreut, die Besucherin der Redaktion wiederzufinden. Er dachte wohl nicht, daß er sich schon an diesem Abend würde journalistisch mit ihr zu beschäftigen haben. Da es eine Première war, ist auch der am Vortag geohrfeigte Theaterdirektor dagewesen. Er redete während der Pause die griechischen Herren an und warf ihnen vor, daß sie eine schwarze Wilde in ihrer Loge aufgenommen hätten. Georgios, seit zwei Tagen Fatimes Ritter, ließ sich das nicht gefallen und sagte dem Direktor: «Die Ägypterin hat Ihnen eine Ohrfeige auf die rechte Wange gegeben, ein Grieche ohrfeigt Sie auf die linke.» Kaum hatte er es gesagt, so verabfolgte er auch das Versprochne mit Geklatsch.

Natürlicherweise entstand ein großer Tumult. Der Grieche hatte einen Fußtritt empfangen, bevor man die neuen Gegner trennen konnte — und schon war ein zweites Duell im Gange. Nun riet man Fatime, das Theater zu verlassen, da sie Anlaß zu einer unliebsamen Szene gegeben hatte.

Sie aber antwortete, nach dem, was sie bisher gehört habe, wäre die Lucia die allerschönste Oper, sie wolle sie unbedingt bis zum Schluß anhören.

Georgios war aus dem Theater gegangen, und so blieb die Nubierin mit den andern Griechen allein zurück. Da es wieder sehr regnete, ließ sie sich eine Droschke holen und bezahlen: Sie hatte keinen Kreuzer mehr übrig von den verdienten zwanzig Gulden. Die Griechen haben sich, aus Rücksich auf Georgios, sehr korrekt benommen.

Als am nächsten Tag Fatime spät aufgestanden war, sah sie, daß es goß. Sie kleidete sich sehr langsam an, nahm in ihrem Zimmer das Frühstück ein und begab sich ins Atrium des Hotels.

Der Direktor grüßte sie höflich, sprach sie aber kühl an: «Es ist sehr peinlich für mich, daß ein Gast meines Hotels gestern Abend im Theater den Anlaß zu so unliebsamen Auftritten gegeben hat.» Er reichte Fatime den «Piccolo», damit sie lesen sollte, was drinnen stand.

Sie sprach wohl geläufig italienisch, las aber nur mit Schwierigkeiten. Immerhin gelang es ihr herauszubringen, daß tatsächlich der Vorfall in der Oper lang und breit, mit genauen Angaben über ihre Person, berichtet war. Zum Schluß stand noch die Bemerkung, daß für dieses nubische Mädchen mehr als ein Duell ausgefochten werden müßte. Fatime war stolz, daß abermals zwei weiße Herren, diesmal echte Europäer, sich um sie schlagen würden. Sie ließ eine Droschke vorfahren und fuhr in die Redaktion der Zeitung. Dort verlangte sie Honorar für die zweite Szene im Theater, durch die anderthalb Spalten des Blattes gefüllt waren. Lächelnd reichte ihr der Chefredakteur abermals zwanzig Gulden. Fatime fuhr nun, bei rieselndem Regen, vor einen Juwelierladen und kaufte sich eine Brosche mit falschen Edelsteinen. Sie erhielt bloß soviel zurück, als nötig schien, um die Droschke zum Hotel bezahlen zu können. Dort angelangt, verweigerte ihr der Hoteldirektor weiteren Kredit, worauf sie im Adreßbuch Georgios Anschrift ausfindig machte. Dorthin wurde ein Boy geschickt, um den jungen Griechen abzuholen. Nach etwa zwei Stunden erschien er auch mit einem großen Nelkenbukett, beglich die Rechnung Fatimes, rief einen Wagen herbei und führte die Nubierin in ein benachbartes Hotel: «Al buon pastore» — zum guten Hirten. Dort redete er lange in sie hinein, um sie zu überzeugen, daß er nun für sie mehr getan hätte als Alfonso, daß vielleicht auch er in zwei Tagen ihretwegen gespießt würde, daher ein Recht auf die Brautnacht hätte.

Fatime aber ließ sich nicht betören und sagte: «Zuerst Alfonso, dann Georgios — Paolo aber niemals. Er und der Theaterdirektor werden beide im Duell fallen!»

Am Abend führte Georgios Fatime ins Schauspiel, da keine Oper aufgeführt wurde. Gegeben wurde: Die Kameliendame von Alexander Dumas fils, in italienischer Sprache. Diesmal aber wollte sie Kamelien, ihre Lieblingsblumen, tragen und äußerte noch rechtzeitig, als eben alle Blumengeschäfte geschlossen wurden, Georgios gegenüber, diesen Wunsch. Er vermochte gerade noch, zwischen Tür und Angel einer Blumenhandlung, der Nubierin einen auf Draht gebundenen, besonders steifen Kamelien-Strauß zu erstehen. Fatime war entzückt, dankte beinahe überschwänglich und bat Georgios, er solle sie doch in die Schweiz mitnehmen, wo die hohen Berge

wie Kamelien in Weiß und Rot schimmerten; sie selbst habe das bereits bei ihrer Ankunft in Europa feststellen können. Georgios verstand sie nicht, lachte aber, um nicht auf ausschweifende Pläne einer Schweizer Reise eingehen zu müssen. Das Teatro Filodrammatico, in das Fatime eintrat, gefiel ihr aber nicht, es erschien ihr noch kleiner, geschmackloser als das Cicinia-theater in Alexandria. Auch hatte Fatime noch nie gesprochnes Theater gesehn, ärgerte sich sehr, daß man nicht sang, erkannte aber den Text der Traviata, die sie schon in Alexandria gehört hatte, wie erwartet, wieder. Nach der Vorstellung fuhr Fatime, bei strömendem Regen, ins Hotel zurück. In der Früh, von erquickendem Schlaf gestärkt, begab sie sich, bei klarem Wetter, auf den Bummel durch die Straßen. Sie kam zu einem großen Platz, den prächtige Gebäude säumten. Vor dem Rathaus hockten Bäuerinnen in schmucken, weißen Gewändern und boten Blumen, besonders duftende Veilchen feil. Sie erstand so viele, daß sie Mühe hatte, diese Ladung nach Haus zu schleppen; so bestieg sie, der Blumenfülle wegen, eine Droschke, ließ sie von Georgios, der sie im Hotel seit einer Stunde erwartete, zahlen. Georgios hatte aber auch viele, viele Veilchensträuße mitgebracht und darüber mußten die beiden und alle Anwesenden im Attrium lachen. Trotzdem sah sie sofort, daß Georgios sehr aufgeregt war; er flüsterte ihr zu: «Das erste Duell hat stattgefunden, der noch schwächliche Alfonso ist sehr schwer, vielleicht tödlich verwundet. Die Gegner haben sich nicht ausgesöhnt.»

Fatime erschrak sehr, klammerte sich an Georgios und sah ihn flehend an: «Bleib aber wenigstens du morgen Sieger!» hat sie ihn zum erstenmal geduzt.

Am Nachmittag brachten schon Abendzeitungen Nachrichten über das Duell. Der Zustand Alfonsos, der eine Stichwunde in den Bauch bekommen hatte, war sehr bedenklich. Paolo, den die Polizei suchte, konnte noch nicht gefunden werden. Fatime forderte Georgios auf: Er solle sie in die Villa des Schwerverwundeten bringen. Man fuhr hin, es wurde aber keiner vorgelassen. Am Abend begaben sich Georgios und Fatime ins Operettentheater. Die nubische Sängerin unterhielt sich, bei der Vorführung des Boccaccio, vortrefflich. Auch gefiel ihr dieses Haus, das Teatro Armonia, viel besser; allerdings hinter dem Teatro Grande blieb es weit zurück, das

mußte sie sich, den Raum mit den Augen überfliegend, immer wieder sagen. Bloß zwei große vergoldete Figuren, über dem Goldrahmen der Bühne, machten ihr einen außerordentlichen Eindruck. Die Operette fand sie vergnüglicher als alles, was sie bis dahin gesehen hatte, doch die Stimmen fanden nicht ihre Billigung: Bei jedem hohen Quetschton einer Sängerin, quietschte die Nubierin mit, was im Theater und auf der Bühne doch unangenehm auffallen mußte. Nachts versuchte es dann Georgios nochmals, das Mädchen für sich gefügig zu stimmen, konnte er doch am nächsten Tag ebenso im Duell fallen. Fatime aber blieb unerweichlich: «Wäre Alfonso gestorben, so hätte ich dir nachgegeben» — sagte sie — «so aber bin ich nicht dazu berechtigt.»

Am nächsten Nachmittag fand das Duell zwischen Georgios und dem Theaterdirektor statt. Der Theaterdirektor wurde leicht verwundet, die Gegner hatten sich nach dem Duell versöhnt. Unterdessen war der Redakteur der Zeitung eingetroffen, um das bereits honorierte Interview bei der nubischen Sängerin vornehmen zu können: Sie hat dabei alles, was sie wußte, was ihr am Herzen gelegen war, ausgesprochen. Gleich darauf kam Georgios an. Sie empfing den Sieger hocherfreut und gab ihm im Dunkel des Atriums zwei beherzte Küsse. Schon aber wurde Fatime in die Kanzlei gerufen: Ein Polizeibeamter forderte sie auf, Triest und Österreich zu verlassen: Die drei Tage, die sie selbst für den Aufenthalt angegeben hatte, wären ohnedies um.

Fatime begab sich zurück zu Georgios und sagte ihm: «Heute abend fahren wir nach Venedig; bevor aber Alfonso nicht tot oder hergestellt, und in dem Fall mein erster Bräutigam gewesen sein wird, kann ich dir nicht angehören.»

Georgios erwiderte: «Eine Abreise von Triest ist mir, angesichts des Duells, das ich gehabt habe, sehr angenehm.» Er entfernte sich, um die Fahrscheine zum Dampfer, der um Mitternacht abfahren sollte, zu lösen. Er hatte versprochen, nach einer Viertelstunde zurück zu sein.

Als eine Stunde, als zwei vergangen waren, wurde Fatime ärgerlich. Sie schickte einen Boy in Georgios Wohnung, der nicht zurückkehrte. Nun schickte sie einen andern auf die Agentie, wo er die Billets genommen hatte. Sie waren ihm verkauft worden, doch weitres wußte man vom jungen

Griechen nicht. Als noch eine Stunde vergangen war, fragte der Hotelier bei der Polizei an. Es wurde ihm mitgeteilt, Georgios wäre, nachdem er zwei Billets nach Venedig genommen hätte, wegen seines Duells verhaftet worden. Der Schreck Fatimes war nicht gering. Da stand sie nun, abermals ohne Geld, aus ihrem Aufenthaltsort gewiesen, da. Sie telephonierte an die Zeitung und verlangte Rat. Dabei erfuhr sie, daß auch gegen den Theaterdirektor ein Haftbefehl ergangen war, daß er jedoch vorläufig unauffindbar wäre. Die letzte Nachricht, die Fatime in Triest erhielt, lautete, Alfonsos Befinden wäre hoffnungslos; er lasse sie grüßen, er könne sie aber nicht freigeben, bevor er die Augen geschlossen habe. Da brach das Mädchen in großes Schluchzen aus und teilte dem Direktor mit, in welche Not sie geraten war.

Er sagte: Der Kredit im Hotel könnte gut bis zur Enthaftung Georgios offen bleiben, er selbst würde ihr gern ein Billet erster Klasse nach Venedig anbieten, sie könne das Geld gelegentlich zurückerstatten.

Um Mitternacht wurde Fatime in einem Omnibus des Hotels zum Dampfer gebracht. Dort stand ein Polizeiagent, um die Abfahrt der Nubierin augenscheinlich feststellen zu können.

Die Sternennacht war gelinde. Triest — ein Sternenbild über dem Horizont — schien unterzugehen ... verschwand. Das Spiel der Leuchttürme gefiel ihr, sie zählte ihre Pulsschläge: ein Licht, auf italienischer Seite, verriet, ihrer Überzeugung nach, Fieber, so schnell leuchtete es auf und ab. Auch ihr Herz klopfte nun heftiger; was erwartete sie da drüben? Fatime hatte sich gar nicht niedergelegt, ihre Gedanken weilten bei drei Männern, deren Geschick sie bestimmt hatte, und die in Triest zurückgeblieben waren. Zum ersten Male fragte sie sich, ob sie einen lieb gewonnen hätte? Ihre Neigung zu Paolo hatte sie ganz verloren; er kam ihr zu feige vor. Sie wußte auch ganz genau, daß er sie nie geliebt hatte; bloß ein Abenteuer hätte ihm Freude gemacht. Alfonso hatte sich ritterlich benommen, ist jedoch schmählich unterlegen. Nun mochte er kränklich verunstaltet sein; sie war eigentlich gewillt, sich ihm zu geben — doch, das wußte sie, sie hätte es auch nicht aus vollem Herzen getan. Schließlich hatte sie Paolo um ihr Versprechen gebracht, warum sollte auch nicht das gleiche bei Alfonso eintreten? Georgios war nicht hübsch und liebte sie, ein dunkles Mädchen,

nicht; auch er rechnete nur auf ein paar vergnügliche Tage mit ihr. Die Nubierin fühlte sich froh, die erste europäische Stadt, die sie betreten durfte, zu verlassen. Zu viel Peinliches mußte sie doch in Triest erleben: Hatte doch sogar die Polizei, bei Ankunft und Abfahrt, eine Rolle gespielt.

Ein schöner Tag dämmerte aus Osten empor. Nach einer Stunde Tageshelle erkannte sie das Land. Endlich war die Sonne aufgegangen und beschien eine ferne Alpenkette, die aber allmählich ins Blau der Gesamtheit von Wasser, Licht und Luft zusammenschmolz. Zwei Fahrgäste in ihrer Nähe zeigten sich einen Strich am Horizont, das war der Markusturm. Venedig! Fatime hatte zwei Romane, die im Mittelalter dieser Stadt spielten, gelesen. Sonst wußte sie nichts von der Lagunenstadt. Immerhin war ihr Venedig, ebenso wie Monte-Carlo, Nizza oder Paris, ein europäischer Begriff. Als der Dampfer durch die Alberoni einfuhr, fühlte sich Fatime enttäuscht. Um wieviel schöner waren die nagelneuen Paläste um die Bucht von Alexandria! Unter den schmutzigen Häusern konnte das Auge der Nubierin kein schönes entdecken. Das Schiff ließ die Kette niederrasseln und es nahten lauter schwarze Boote. Warum, fragte sie sich, sind die Boote schwarz? Vielleicht — damit die weißen Gesichter desto mehr hervorstechen? In ihrem Heimatdorf am Nil hatte Fatime selbst ein Boot gehabt; es war noch schlanker als eine Gondel und blitzblank weiß gestrichen. Nun fiel Fatime ein, daß sie noch nicht gefrühstückt hatte. Sie besaß weder ägyptisches, noch österreichisches, noch italienisches Geld. Nun mußte man sogar noch für die Gondeln, die einen ans Ufer brachten, bezahlen. Was tun? Fatime sah auf Mützen den Namen Hotel Danieli geschrieben und nahm die Gondel dieser Angestellten. Im geschwinden Gefährt fühlte sie eine Entspannung vom Täglichen, Gegebnen. Bindungen an die Heimat ergriffen sie: Das Schillern der Lagune überwältigte all ihre Nüchternheit. Sie wußte sich beinahe in Nubien. — Wie silbrig war ihr zumute, wenn sie, vom alabasterblauen Strom aus, ins Graugrün der riesenhaften Dattelpalmen blickte, die sich im Winde wie schlanke Gestalten beim Tanzen, hin und wieder schwanken ließen. Einmal schaukelten sie, die kleine Nubierin, des Niles Überschwemmungswellen, bei sterbendem Sternenflimmern. Auf einmal entstiegen der Wüste weiße, dann gleich durchscheinende, ja kristallklare Tageselephanten. Der Morgen dröhnte

... das Kind verlor fast die Besinnung. Nicht sie ... das Mädchen im Boot. Es wollte schreien, konnte nicht ... doch Fatime vermochte zu singen. Zum erstenmal, und sie sang, sang hinein — wieder sie selbst und einzig — in eine andre Nacht sang sie — ohne Sterne, doch voller Lichter, Millionen Lichter. Wie besann sie sich dieser Dinge, in dem unheimlichen Venedig: Fatime fragte nicht tiefer. Die Gondel aber, bloß diese schwarze Gondel hatte etwas Bezauberndes. So rasch wie sie gekommen war, so plötzlich ging aber diese Stimmung weg: alle nilgrünen Bänder des geheimnisvollen Bundes hatten im Nu nachgelassen, waren schlaff geworden. — Fatime lachte abermals in die Sonne des Alltags ... der gegen sie ohne Ansprüche war. Im Hotel Danieli angelangt, wurde Fatime gefragt, ob sie die Gondel bezahlen würde. Sie antwortete: «Ich habe noch kein italienisches Geld.» Ihr spärliches Gepäck trug ihr ein Boy aufs Zimmer mit der Aussicht auf einen kleinen Kanal. (Fortsetzung folgt.)

* * *

KOMM DOCH UND SCHAU

VON WALTHER GEORG HARTMANN

Komm doch und schau. Denn du bist ganz verlassen.
So wollen dir die Dinge nun gehören.
Wie könntest du die Welt im Herzen fassen,
Wenn seine Schläge dich mit Glück betören?

Die Hände beben nun vom Unsichtbaren.
Sie sind ja unverschränkt, gelöst und leer.
So werden sie es tragen und bewahren.
Was allen angehört, ist nicht mehr schwer.

Beglückten gibt sich Einzelnes zu eigen,
Ein holder Zweiklang überwölbt sie klein.
Nur die Verlaßnen horchen fern und schweigen.
Es strömt und strömt. Ihr Atem gleicht sich ein.

HANNS MARTIN ELSTER / THEATERSCHAU

DICHTER, REGISSEUR, KRITIKER, ZUSCHAUER

DIESER Theaterwinter scheint darauf angelegt zu sein, Klarheit für die Lage des Theaters in unserer Zeit zu schaffen. Geschieht dies wirklich im positiven Sinne, so darf man mit der geleisteten Arbeit zufrieden sein und Hoffnungen für die Zukunft hegen. Skepsis ist aber bis auf weiteres angebracht. Am wehrlosesten sind zurzeit ja beim Theater die Dichter: entweder man spielt sie gar nicht (die verbreitetste Zeiterscheinung) oder wenn man sie spielt, dann derartig willkürlich regissiert, daß von Gerechtigkeit und der heute so viel gerühmten (aber in Wahrheit gar nicht vorhandenen) Sachlichkeit, die nur ein Deckname für alle Unterströmungen, Subjektivismen, unterirdischen Machenschaften ist, gar keine Rede sein kann. Die Dichter hätten schon die Möglichkeit, sich zu wehren, haben es bisher aber nur zu einigen lendenlahmen Protesten in Sachen der Überschwemmung der deutschen Bühnen mit ausländischen Stücken gebracht; sie sind also von der Zahl, von materiell-beruflichen Gesichtspunkten ausgegangen, und ihr Wort ist, wie jedes Interessenwort, überall wirkungslos verhallt; die Dichterakademie hat bisher geschwiegen. Die Dichter werden mit ihrer Gegenwehr erst dann eine Wirkung erzeugen können, wenn sie mit absoluter Wahrhaftigkeit auch hier sich ganz auf das Wesen der Dichtung, Geistgestaltung und Geistentwicklung aus Gnade, stützen, wenn sie nur um der Dichtung willen handeln — und nicht um Konkurrenzfragen der Dramen-Geschäfte... Die Wege, die hier offen liegen, sind die engste Zusammenarbeit mit allen Menschen, die am schöpferischen Geist inneren Wesensanteil haben oder haben sollten, also z. B. den Universitäten, soweit diese noch geistig sind, den religiösen Kreisen, den andern Künsten, den Lehrern, der Presse usw. — stets unter der Voraussetzung absoluter innerer Wahrhaftigkeit.

Solch Anlaß zur Abwehr hätte sich grade jetzt auch mit der Wirkungskraft des Aktuellen finden lassen, als nämlich ein Wort, das Max Reinhardt angeblich gesprochen haben soll, aus Amerika gekabelt wurde: nicht der Dichter bestimme das neue Theater, sondern der Regisseur, der sich künftig auch sein Drama selbst schreiben werde. Dies von völliger Kunstfremdheit zeugende (und darum von mir vorerst Reinhardt noch nicht zugemutete) Wort wurde sofort in die Tat umgesetzt: *Piscator* wandelte an seinem Berliner Theater am Nollendorfplatz das von zwei russischen Schriftstellern gearbeitete Romanow-Rasputinstück zu einer im Sinne des Kommunismus arbeitenden Propagandarevue um, die technisch hoch interessant den Versuch einer Vereinigung von Revue, Film, Szenenstück und Schauspiel macht, aber nichts mit Kunst zu tun hat, weil sie weder zu Gestaltung kommt, noch schöpferischen Inhalt formt. Hier versagte der Regisseur als Autor, als Dramen-

dichter ebenso sehr wie als Künstler der Gesamtheit «Theater». Zeitliche Sensation durch eine höchst intellektuelle technische Begabung erweckte Interesse. Nichts mehr. Auch der zweite Fall endete negativ: *Jürgen Fehling* erneuerte zum Sylvesterabend den alten Spaß *Holbergs* «*Ulysses von Ithaka*» so innerlich leer und niveaulos, daß eine Revolte im Publikum ausbrach und das staatliche Schauspielhaus das Stück absetzen mußte. Jeßner, der stets den Willen zur Theater*kunst* im hohen Sinne als sein Programm aufgestellt und auch oft erwiesen hat, sollte über so viel Wissen um das Theater verfügen, um solche Experimente, Stückeerneuerungen *ohne* den Dichter nicht zuzulassen. Aber auch er ist anscheinend von der Anmaßung der heutigen Regisseure ergriffen, die sich für die Herrscher des Theaters halten! Merkwürdig nur, daß sie mit dieser Einstellung bisher nur zu einer Zerstörung des Theaters und (wohlgemerkt) der Theaterentwicklung beigetragen haben. Die Regie ist *Dienst* am Theater, also an der Einheit von Wort- und Spielkunstwerk, von Drama und Schauspiel — nichts weiter. Wenn aber Diener zu Herren werden, gibt es Zerfall. Das ist so, seit die Welt besteht. Oder die Diener müssen die Gnade des Schöpferischen haben, dann bleiben sie aber nicht Regisseure, sondern werden — Dichter.

Daß es so weit hat kommen können, daran ist die Kritik schuld. Ein namhafter Kritiker erlebte kürzlich anläßlich seines 60. Geburtstages seinen Arbeitsrückblick. Seine Arbeit in Ehren. Sprechen wir nur vom Resultat, und zwar (höchst ehrend für den unter uns Lebenden) im Vergleich mit Lessing: Lessing kam auch in verkommene Theaterzustände, hatte nicht die Zeit, drei Jahrzehnte und mehr als Kritiker zu arbeiten, arbeitete aber und schuf das neue deutsche Drama und Theater; auch Alferd Kerr fand 1895 die Aufgabe vor, Drama und Theater aufzubauen: bis jetzt ist nur von einem Zerfall des Dramas und Theaters etwas zu spüren. Natürlich hat der Gefeierte nicht alle Schuld an dem Zerfall — aber rechnet man zu dem Zerfall von Drama und Theater noch den Zerfall der Publikumsteilnahme, des Publikumsverständnisses, so wird man nachdenklich über die Arbeit des angesehensten Berliner Theaterkritikers, der ständig die Möglichkeit der freiesten Aussprache hatte. Es ist deswegen nicht verwunderlich, daß die jüngere Kritikergeneration gegen die ältere, die sich in des Gefeierten Person manifestiert, revoltiert, wie *Herbert Jherings* Broschüre «*Die vereinsamte Theaterkritik*» (Verlag Die Schmiede, Berlin) beweist. Es ist schade, daß diese lesenswerte, wirkungsvolle und von innerer Not erfüllte Broschüre nur von einer irrigen Voraussetzung ausgeht, nämlich, da alle Dinge am Theater von der Technik bis zur Regie, vom Schauspieler bis zum Publikum sich «modernisiert», «umgeschichtet» hätten, müsse auch die Theaterkritik aus ihrer literarisch-ästhetischen Einstellung heraus und soziologisch, politisch, kämpferisch werden. Die Feststellungen Jherings über die alte Kritik sind ausgezeichnet; sein neues Programm für die Zukunft leider zu sehr vom Tageserleben und Temperament erfüllt, als daß es in seiner Gesamtheit anerkannt werden kann. Aber seine

Äußerungen klären und bringen zu der Überzeugung: die Kritik muß wieder aus kämpferischer Gemeinschaft heraus führen bei der Repertoirebildung, führen zur Kunst, zum Geistigen, zum Gesamttheater; sie muß wieder ein Publikum erziehen, bilden im vollen Zusammenhang mit der Zeit. Hätte Jhering noch stärker die *Basis* der Kritik, die stets nur vom Ewigen, vom Geist, von der absoluten Kunst gebildet werden kann und nicht von der Zeit, der Politik, der Soziologie, dem heutigen Zeitungsstil usw. betont — wäre seine Broschüre noch wirksamer. Aber auch so sei sie begrüßt als Hilfe im Kampf um ein Theater, das wieder den Namen Kunst verdient! Dieser Kampf ringt mit den Dichtern, den Regisseuren (und Schauspielern), den Kritikern und — dem Publikum, ohne das kein Theater möglich ist.

Deswegen glauben ja heute viele Theaterbesitzer, die Theaterleitung müsse sich *nach* dem Publikum richten, und zersetzen damit das Theater. Nur umgekehrt baut das Theater sich auf: von seinem Kunstwillen her, zu dem die Kritik das Publikum zu erziehen hat — in ihm treffen sich alle kämpferisch um das Theater bemühten Kräfte als eine innerlich klare Gemeinschaft. Dies ist das Ziel.

Wir sind heute weiter denn je von ihm entfernt. Berlin scheidet so gut wie ganz aus: *Sternheims «Fossil»*, ein älteres Werk, hätte von Hartung im Renaissancetheater nur aufgeführt werden dürfen, wenn bewiesen werden sollte, daß auch Sternheim versagt. Ebenso wurde *Paul Ernsts «Chriemhild»* anscheinend in einer Matinee von Schauspielschülern im Staatstheater nur vorgestellt, um Paul Ernsts dichterische Unkraft in diesem Stücke zu erweisen. *Burtes «Katte»* wiederum erhielt durch die großdeutsche Theatergemeinschaft im Wallnertheater eine so unzulängliche Darstellung, daß keine Stellungnahme möglich wurde. Was blieb, war einzig die Nachricht vom Rücktritt Fritz Holls von der künstlerischen Leitung des Volksbühnentheaters am Bülowplatz — ein Rücktritt, der um der Kunst willen begrüßt wird, da Holl als Regisseur weder in der Regie noch im Repertoire Überzeugendes geleistet hat. Bedauerlich bleibt, daß die Volksbühne künftig nur von einem — geschäftlichen Direktor geleitet werden soll. Beginnender Niedergang...

Außerhalb Berlins regte man sich schon auffälliger. Das Dresdener Staatstheater bot *Gerhart Hauptmanns «Hamlet»*bearbeitung, die inzwischen mit Recht abgelehnt wurde. Zur Umdichtung eines Hamlet gehört doch schon mehr als nur eine Gerhart Hauptmannsche Natur. Das Frankfurter Schauspielhaus zeigte mit *Alfons Paquets «William Penn»* eine Bilderserie, die der Friedensgesinnung dient; es fehlt die Gestaltung, das Drama. *Walter von Molo* enthüllte im Hamburger Thaliatheater, daß er von seinem Willen zum Fridericus-Drama — jetzt *«Ordnung im Chaos»* genannt — noch nicht losgekommen ist; Molo wird erst mit selbsterlebtem Stoff — Chaos inmitten der Ordnung und Ewigkeit im Chaos — zum siegreichen Dramatiker werden. *Paul Gurk* zeigte in seinem neuen Werk *«Wallenstein und Ferdinand II.»* (in Lübeck), daß er das Drama auch nur in das Bekenntnis verlegt und nicht in das Erlebnis; Wallenstein als Friedenswilliger mit seinem

Gegenspieler Kaiser Ferdinand als Kriegsanhänger; interessant, aber nicht mehr. Stärker schon der Theaterwille in modernen Stücken: in *Fred A. Angermayers «Berengar»* (Bremer Schauspielhaus) mit der scharfen Auseinandersetzung zwischen Religion und Kirche; in *Feuchtwanger-Brechts «Kalkutta»* (Neues Schauspielhaus, Königsberg i. Pr.) mit der Kolonialfrage: Geschäft oder Humanität, leider noch mit allzu wilder Sensationsphantasie gesehen; auch in *Bert Brechts «Im Dickicht der Städte»* (Hessisches Landestheater, Darmstadt) spukt noch jene halb expressionistische, sehr materialistische und naturalistische Triebromantik, die letztlich geistlos und nur aufreizend wirkt!

So zeigt die Uraufführungschronik dieser Wochen, daß auch für das Drama die Dinge im Flusse sind: vom Herkömmlichen der Paul Ernst, Sternheim, Gerhart Hauptmann über die Zwischenstellung der Paquet, Molo, Gurk zur Expression-Sensation der Angermayer, Brecht, Feuchtwanger, Piscator, Fehling — immerhin läßt der Weg hoffen, daß bei wachsendem Gemeinschaftskampf aller Kräfte des Theaters vom Dichter bis zum Publikum doch die ewige Einheit des Theaters sich auch wieder in einem Drama, in einem Dramatiker offenbaren werde.

* * *

HANNS MARTIN ELSTER / BÜCHERSCHAU

NEUE SCHILLERLITERATUR

Es muß auffallen, daß wir im Gegensatz zu Goethe von *Schillers Werken* eine Neuausgabe großen Stils in der Nachkriegszeit nicht mehr erhalten haben. Dies ist um so erstaunlicher, als Schillers Geistigkeit in einer Welt revolutionärer Umwälzungen viel mehr aktueller Wirkung fähig ist als die Goethes. Das Nicht-weiter-Bauen am Werk Schillers hat wohl seine Ursachen in der Arbeitsweise der Germanistik, die nicht nach geistigen, sondern meist philologischen Gesichtspunkten arbeitet. Anders wäre es freilich besser, denn Schillers Geist ist für uns in seinen Wesenstiefen noch längst nicht ausgeschöpft. Soweit ich sehe, erhielten wir nur durch den Verlag F. Fikentscher in Leipzig eine sechsbändige *Auswahl*ausgabe mit Lebensbild und knappen Einleitungen Professor Witkowskis. Alles Wichtige ist hier vereint; Druck, Papier, Einband sind schmuck und gediegen. Die Ausgabe ist, bei ihrem sehr billigen Preise, zur Massenverbreitung bestens geeignet. Hoffentlich wird sie auch der heute ganz klassikerabgewandten Jugend wieder recht oft in die Hand gegeben. Vorerst hört man allerdings, daß noch nie so wenig Klassikerausgaben zu Weihnachten verkauft worden wären, wie 1927. Auch ein unleugbarer Beweis für den Kulturniedergang, für das verantwortungslose Verhalten insbesondere der älteren Generation, die nicht dafür sorgt, daß Schiller von der Jugend weiter so intensiv gelesen wird, wie im vergangenen Jahrhundert.

Für den wirklichen Freund Schillerscher Dichtung hat jetzt *Rudolf Alexander Schröder,* der Dichter, im Verlag der Bremer Presse, München, eine sehr schöngedruckte und neu angeordnete Ausgabe von *Schillers «Gedichten»* mit einem lebensvollen Nachwort geschaffen. Weder die Chronologie noch Körners Plan wurden gewählt, sondern für den ersten Teil Schillers kurz vor seinem Tode selbst aufgestellter Entwurf für eine geplante Prachtausgabe, mit einigen begründeten Abweichungen, und für den zweiten Teil eine nach den gleichen Grundsätzen aufgebaute neue Gliederung. In der Tat ist der harmonische Eindruck des Ganzen dadurch verstärkt worden, so daß der Genuß der Dichtungen als geistige Schöpferkündung nun ungehemmt möglich ist.

Auch eine zweite Publikation der Bremer Presse in München können wir freudigst begrüßen. Wir verdanken sie *Hugo v. Hofmannsthals* hoher Kultur. Er hat *«Schillers Selbstcharakteristik aus seinen Schriften»* aufgebaut: in Idee wie Ausführung nach einem älteren Vorbilde zu heutigem Erleben geglückt. «Das Gegenwärtige der heroischen Gestalt» Schillers steht hier neu und unmittelbar auf. Aus den Schriften und Briefen wächst uns hier der beste Führer zu Schillers Menschentum und Werken zu: von unheimlicher Größe und unerschöpflichem Reichtum.

Der *Wilhelm Tell* erhielt vom Griffel-Verlag in Leipzig nach Julius Schröders «Meisterwerke der Weltliteratur mit Originalgraphik» eine schöne Erneuerung mit *Bruno Goldschmitts* stilistisch kräftigen Holzschnitten. Das Volkselement des Werkes wird hier geschlossene Erscheinung.

Eine ältere Anthologie von *«Schillerworten»*, die *Friedrich Schläger* 1905 (Emil Roth Verlag, Gießen) anfertigte, sei hier empfehlend in Erinnerung gebracht: wer sich der ewigen Macht dieser Worte verschließt, ist geistig blind.

Der Schwäbische Schillerverein in Marbach schenkte uns als Vereinsgabe, die auch vom Cottaschen Verlage, Stuttgart, im Buchhandel zu haben ist, eine besonders schöne Mappe: *Dichter und Dichtungen aus Schwaben,* von *Otto Güntter,* dem verdienten, greisen Leiter des Marbacher Museums, herausgegeben, in zum Teil noch nicht farbig, zum Teil noch unveröffentlichten Bildnissen, neben die jeweils ein schönes Faksimile des Abgebildeten gedruckt wurde. Von Schiller die Elfenbeinminiatur der Brosche seiner Frau, Chr. Schubart nach Oelenhainz' Ölbild, Uhland nach Morffs Ölbild von 1818, Hauff nach Leybolds Ölbild, Wieland nach Anton Graffs Kreidezeichnung, Hölderlin nach W. Neuberts Wachsrelief, Kerner nach Zells Bleistiftzeichnung, Schwab nach Buchners Tuschzeichnung, Mörike nach Schreiners Bleistiftzeichnung von 1824, Vischer nach H. Bohnes Kreidezeichnung von 1882, Herm. Kurz nach G. Engelbachs Steindruck und J. G. Fischer nach einem Lichtbild von ca. 1870.

Eine Gabe von besonderer Eindrucksgröße bescherte uns *Ernst Barlach.* Er schuf zu *Schillers Lied «An die Freude»* neun Holzschnitte mächtigen Schwunges. Der Verlag Paul Cassirer, Berlin, hat außer dem Vorzugsdruck auch eine Volksausgabe geschaffen in sorgfältigem Jakob Hegner-Druck. Barlachs zwingende Visionen in sinnlich erhebender Ekstase er-

heben Schillers heilige Worte zu gewaltiger Anschaulichkeit! Was Beethoven in Musik nach Schillers Worten gestaltete, ist nun Barlach in Holzschnitten geglückt. Die innere Einheit der gesamten Kunst wird durch Schiller, Beethoven, Barlach hier packende Wirklichkeit, wie meines Wissens noch nie in deutscher Kunst auf gleicher Höhe. —

Auch auf biographischem Gebiet hat die deutsche Wissenschaft nach dem Kriege keine neue Gestaltung von Schillers Leben mehr geschaffen. Für die Jugend legt jetzt *Hermann Binder* ein sehr sympathisches, gut illustriertes Buch, «*Schiller, Wille und Werk*» (Union, Deutsche Verlagsgesellschaft, Stuttgart) vor. Der frische Ton des Autors trifft hier das rechte Mittel, Schillers Geistigkeit und Wesensfreiheit mit seiner ewigen Deutschheit und Jugendkraft zum Erlebnis zu machen. Binder verliert sich nicht in biographische Einzelheiten, sondern hält sich an die große Entwicklung und deutet die Werke aus Schillers Lebensgefühl und Menschentum. Sein Buch fesselt auch den Kenner Schillers durch die Echtheit, wie hier Schiller als Mann und Künstler erfaßt ist.

Das bedeutendste Schillerbuch, das uns im letzten Jahre wurde, dürfte *Gerhard Frickes* Werk «*Der religiöse Sinn der Klassik Schillers*» (Chr. Kaiser Verlag, München) sein. Aber nicht nur das bedeutendste «Schiller»-, sondern das bedeutendste religiös-philosophische Werk überhaupt. Ich weiß, was ich damit ausspreche, und ich tue es in aller kritischen Klarheit, weil hier zum ersten Male der deutsche Idealismus, verkörpert in Schillers Leben und Werk, befreit wird von den Fehlern einer nur einseitigen Wissenschaft. Fricke erkennt (weil er Schiller vorurteilslos liest), daß der deutsche Idealismus Religion ohne eine religiöse Realität ist, daß die religiöse Realität nur durch die Offenbarung des göttlichen Du, die das absolute Wunder ist, erlebt wird. Der Idealismus ist die gelebte Urspannung zwischen dem Sein und der Idee, dem Sein und dem Soll, dem Irdischen und Absoluten; er verkündete diese Urspannung als gelebtes Leben, in der ewigen brennenden Sehnsucht nach der Erfüllung des Göttlichen im Menschen, des Soll; er ist Religiosität in ständiger Bewegung, in ständigem Streben, die als *Soll* erfahrene Wahrheit zu *tun,* und er verzichtet, in entsagungsvoller Größe, darauf, sich von der Notwendigkeit, der inneren Not des Strebens nach Erfüllung des Solls zu erlösen durch «Erschaffung» einer religiösen Realität, die ja nur durch die Gnade der Offenbarung verliehen wird. Er erlebt diese religiöse Realität als möglich in der Schönheit; sie aber ist nicht *Sein,* sondern *Schein;* indem er sie als Schein anerkannte, flüchtete er sich nicht in ein vorgespiegeltes metaphysisches Sein. Er blieb geistig unbedingt wahrhaft, dem Soll, dem Göttlichen im Menschen getreu. So ist der deutsche Idealismus die Religiosität des absolut geistigen Menschen. Er ist die Voraussetzung des Christen im tieferen Sinne: der geistig-religiöse Mensch wird Christ durch das Erlebnis der Offenbarung der religiösen Realität in der Bibel; so steht die Religion der Bibel durchaus jenseits des Idealismus: dieser kommt vom Sollen her und ist im tathaften Gehorsam dem Sein zugewandt, jene kommt

von Gott her und ihr Verhältnis wird vom Verhältnis zu Gott bestimmt und endet in dem religiösen Frieden, während jener die ewige Hingabe an die Taterfüllung der Idee, des Soll, an den Gehorsam gegen das Göttliche im Menschen ist. So räumt Fricke herrlich mit all dem Ballast der Philosophen und Theologen des vorigen Jahrhunderts auf, die den Idealismus und damit Schiller verfälscht haben. Dies Buch bringt die Wiedergeburt der Religiosität an sich und fördert damit auch das Christentum. Dies Buch sollte heute in den Mittelpunkt unseres geistigen und damit religiösen Lebens gestellt werden. Es ist eine Tat. Wenn unsere Zeit an diesem Buch vorübergeht, ist sie verflucht und verloren. Denn nichts bedürfen wir mehr als der Gewißheit, daß der Idealismus Religion ist und daß das Christentum keine Ursache hat, den Idealismus zu bekämpfen, sondern alle Ursache, ihn als Bruder anzuerkennen. Denn mit Frickes Buch ist auch erwiesen, daß alle wahrhaft geistige, schönheitformende Kunst vom Geiste Gottes ist...

Diesen Weg geht auch *Friedrich Aug. Hohensteins* ausgezeichnetes Werk «*Schiller, die Metaphysik seiner Tragödie*» (Herm. Böhlaus Nachf., Weimar). Auch Hohenstein sieht Schillers Tragödie als die Darstellung der Auseinandersetzung des Menschen mit der Gottheit, seines Kampfes um die Gottheit. Schillers Tragödie gestaltet eben jene Idee des Idealismus, die die Erfüllung des Soll im Sein ist, die Erfüllung des Göttlichen in uns während des Lebens, die Einswerdung mit dem göttlichen Willen durch die bedingungslose Hingabe des individuellen Willens an den göttlichen Willen. Hier wird endlich das Schöpferische Schillers großartig offenbar.

Frickes und Hohensteins Bücher sind berufen, Schiller wieder mitten in das geistige Ringen und religiöse Erleben unserer Zeit zu stellen. Wer es ernst um den deutschen Genius meint, kann hier nur Helfer und Förderer gegenüber diesen Büchern und ihrem Inhalt sein.

Daneben bleibt *Wilhelm Böhms* gediegene Arbeit über «*Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*» (Max Niemeyer, Halle a. S.) noch zu stark in den Grenzen der Germanistik und Universitätsphilosophie stecken. Gleichwohl entdeckt Böhm auch klar, daß Schillers Briefe auf das Weltganze ausgehen, also eben jene Religion, die der deutsche Idealismus ist. Böhm geht zuerst die Briefe einzeln durch, betrachtet sie dann insgesamt und zieht auch einige philosophische Gedichte heran; im zweiten Teil unterzieht er die Literatur zu Schillers Briefen bis zur Jahrhundertmitte einer kritischen Durchsicht. Hohensteins und Frickes Arbeiten kannte Böhm noch nicht, sonst wäre seine Arbeit gewiß noch fruchtbarer für das geistige Leben unserer Zeit ausgefallen, während er jetzt nur der Universitätswissenschaft dient.

Das umfassendste Werk, das uns schließlich, bezeichnenderweise in französischer Sprache, zuteil wurde, ist des Liverpooler Professors *Edmond Eggli* Darstellung «*Schiller et le romantisme français*» (in zwei Lexikonbänden von über 1300 Seiten bei J. Gamber, Editeur in Paris, rue Danton 7). Ein Riesenwerk der vergleichenden Literaturgeschichte,

für das wir Deutschen dem anscheinend schweizerischen Verfasser und dem französischen Verleger nur dankbar sein können. Nach einer Studie der deutschen Literatur in Frankreich vor Schiller und der Darstellung der damaligen Aktualität Schillers sowie der französischen Einflüsse auf sein Werk behandelt Eggli Schiller in Frankreich vor und während der Revolution, von 1795 bis 1815, von 1815 bis 1830, seinen Einfluß bei den Romantikern sowie in den letzten Zeiten der Romantik von 1830 bis 1850. Man steht nach dem Studium dieses Werkes, das die gesamte französische Literatur der Zeit bis in die Einzelheiten heranzieht, überwältigt vor diesem Bilde der Wirkung des Schillerschen Geistes. Nicht nur für die deutsche Wissenschaft, die diese große Arbeit gebührend und dauernd zu berücksichtigen als ihre Ehrenpflicht ansehen wird, sondern auch für das deutsche Sein bedeutet dies Werk viel, erweist es doch einmal, daß auch vom deutschen Genius mitgearbeitet wurde am französischen Geist, während sonst nur zu stark der Einfluß des französischen Schaffens auf Deutschland in den Vordergrund gestellt wird. Hier ist die wundervolle Reziprozität des Geistes, an sich eine Selbstverständlichkeit, durch den Chauvinismus leider stets schief beleuchtet, einmal mit einem schönen Denkmal zur Ehre der deutschen und französischen Literatur gefeiert worden. Der europäische Geist der Schweiz brachte dies Werk zustande. —

DEUTSCHE KUNST

Ist es nicht merkwürdig, daß die «Geschichte der Deutschen Kunst» kaum vierzig Jahre alt ist und daß Georg Dehio erst seit 1919 die Frage beantwortet, was die Kunst über die Deutschen uns offenbart? So stark waren wir in der Kunst Italiens, der Antike befangen, daß erst ein Wölfflin, Heidrich, Dvorak, Hagen, Pinder, Worringer uns das Wesen der deutschen Kunst erschlossen. Deren großen Werken reiht sich jetzt eine wundervolle, breitangelegte, tiefschürfende Arbeit *Ulrich Christoffels* an: *«Die deutsche Kunst als Form und Ausdruck»* (Benno Filser, Augsburg; mit vielen Tafelbildern). Christoffel stellt, wie früher schon Heidrich, die Frage nach der Wesenseinheit der deutschen Kunst: «Wo war in aller Relativität der Form und hinter allem geschichtlichen Wechsel der Stilarten jenes Absolute und Identische des künstlerischen Ausdrucks zu finden, das die deutsche Kunst neben der Dichtung und Musik zu einem gegenwärtigen Faktor der deutschen Kultur macht?» Er beantwortet diese Frage, indem er zuerst die große Entwicklung der Kunst von den Germanen an bis zum 19. Jahrhundert, wo die Kunst Sache des Intellekts wurde und nicht mehr reiner Ausdruck der Ursprünglichkeit war, in ihren Zusammenhängen mit Geschichte und Landschaft behandelt, danach die Wege zur Form in Bildschnitzerei, Zeichnung, Malerei, Architektur darstellt, dann die entscheidenden Künstlerpersönlichkeiten, und zwar Meister Franke, Lochner, Riemenschneider, Grünewald, Witz, Pacher, Veit Stoß, Dürer, Hans Holbein, Baldung, Burgkmair, Altdorfer, charakterisiert, darauf den Bilderkreis

beschreibt und schließlich im Kapitel «Natur und Kunst» das richtige und klare Ergebnis zusammenfaßt. Er stellt fest, daß die deutsche Kunst bestrebt ist, «alles Ferne und Unwirkliche in die Gegenwart des Bildes zu zwingen und dem Bilde den höchsten Grad der materialsinnlichen Wirkung zu geben, Die elementaren Ausdrucksformen der deutschen Kunst sind darum die Bildschnitzerei und der Holzschnitt. Überall sucht dann aber die Kunst die abstrakten, mittelbaren Formen durch die Naturempfindung zu beseelen und jenes geheimnisvolle, pflanzenhafte innere Leben der Dinge zu erfassen.» «Das reine Sein» zu gestalten ist Ziel der deutschen Kunst, die «das Wirklichste des Wirklichen nie in der Nachahmung berührt, sondern im Ausdruck des Lebens der Dinge. Die deutsche Form folgt keinem Gesetz, sondern entsteht aus dem sprunghaften Wechsel von Linie und Raum, Ruhe und Bewegung, Wahrheit und Vision, Nähe und Unendlichkeit. Sie entscheidet sich nie für eine Richtung, sondern verlangt nach der Einheit aller Richtungen und der Verschmelzung des Klassischen und Romantischen. Sie sucht die Gesetze der Form zu erkennen, um die Form durch den Ausdruck immer wieder zu zerstören. Der dunkle Zwiespalt des künstlerischen Wollens erlöste sich zuletzt in der Landschaft. Hier entdeckt die deutsche Kunst die Wunder des Lichtes, die die Tiefen der Melancholie mit ihrem milden Glanze überstrahlen.» Christoffels schönes Buch hätte an Wirksamkeit und Tiefe noch gewonnen, wenn es den Mut gehabt hätte, die deutsche Religiosität, unsere seelische Geistigkeit, wie sie in der Mystik am stärksten lebt, als Haupttrieb auch der bildenden Kunst herauszuarbeiten: er begnügt sich, die Religiosität als «das reine Sein» zu bezeichnen. So verstanden ist sein auch sprachlich genußreich geschriebenes Buch sicher eine der bedeutendsten Neuerscheinungen über die deutsche Kunst. Man wünscht ihm im Kreise der Wissenschaft wie der Kunstfreunde die breiteste und tiefste Wirkung, ist es doch das erste reiche Ergebnis wesenhaft arbeitender, also geistiger (und nicht mehr stilkritischer) Kunstwissenschaft auch in einem für unsere heutige Kultur bedeutsamen Sinne.

Christoffel hebt einmal mit Recht hervor, daß die Kunst der Germanenzeit uns noch unerschlossen ist. Einen Beitrag für die urgeschichtlichen Zeiten liefert *K. H. Jakob-Friesen* in dem Bändchen «*Prachtfunde aus Niedersachsens Urgeschichte*» in der von L. Roselius und V. C. Habicht herausgegebenen Sammlung «Niedersächsische Kunst» (Angelsachsen-Verlag, Bremen). Nach der Einführung werden Feuersteindolche und -beile, Jadeitbeile, Steinäxte, Tongefäße, Kragenfläschchen, Trichterrandbecher aus der jüngeren Steinzeit, Beile aus der Kupfer- und Bronzezeit sowie ebendaher Gürtelplatten, Goldgefäße, Fibeln, Hängebecken, Rasiermesser, Urnen und schließlich dieselben Stücke aus der Eisenzeit abgebildet und besprochen. Die Kenntnisse dieses Büchleins verdienen populäre Verbreitung. In zwei anderen Bändchen derselben verdienstvollen Buchreihe werden von *Ortwin Meier* «*Prachtstücke niedersächsischer Mittelaltermünzen*» aus der Zeit 1100 bis 1300 und von *Karl Schaefer* «*Hanseatische*

Schappe» aus dem 17. und 18. Jahrhundert abgebildet und besprochen. Hier lernen wir deutsche Kunst kennen, die in den großen Werken meist unbeachtet bleibt.

«*Dem deutschen Vesperbild im Mittelalter*» widmet *Walter Passarge* (F. J. Marcan-Verlag, Köln) eine fruchtbare Untersuchung. Es kam ihm darauf an, die wichtigsten Typen des Vesperbildes aus der Fülle der Einzelwerke herauszuschälen und die Hauptlinien der Entwicklung klarzulegen. Zuerst wird das Wesen des Vesperbildes aus seinen religiösen Voraussetzungen erklärt und beschrieben — hier ergänzt Passarge Christoffel gut in der Richtung des religiösen Gefühlsgehaltes, der Mystik, des Symbolcharakters aller deutschen Kunst —; sodann werden die Erscheinungsformen der Vesperbilder empirisch charakterisiert und schließlich werden die Stufen der Entwicklung der plastischen Form gezeigt und in die Gesamtentwicklung eingeordnet. Gute Abbildungen und Abbildungsnachweise unterstützen die gediegene Arbeit über das verbreitetste Andachtsbild in der gotischen Skulptur.

Zeitlich schließt sich hier *Hermann Beenkens* neues Buch «*Bildhauer des vierzehnten Jahrhunderts am Rhein und in Schwaben*» (mit 150 Abbildungen im Inselverlag, Leipzig) an. Der mittelalterlichen Plastik Deutschlands ist Beenkens Spezialarbeit schon seit einer Reihe von Jahren gewidmet. Hier werden die Denkmäler der Hüttenplastik des Münsters von Freiburg, des Domchores von Köln, des Kapellenturmes von Rottweil und der Gmünder Heiligkreuzkirche mit einer größeren Anzahl anderer im Stilzusammenhange stehender Arbeiten in Mainz, Straßburg, Augsburg usw. behandelt, daß sich eine Entwicklungsgeschichte dieser hochgotischen Plastik zwischen 1290 und 1350 sowie darüber hinaus ergibt und auch die Zusammenhänge mit der gleichzeitigen europäischen Entwicklung offenbar werden. Viel neue Forschungen sind verwertet. Auch diese reiche Arbeit betont wieder den engen, ja selbstverständlichen Zusammenhang von Form- und Geistgeschichte, beweist die deutsche Plastik als Ausdrucksmittel in der Auseinandersetzung des Individuums mit der Wirklichkeit und dem All, als Geburt der Innerlichkeit bei Anerkennung der Natur. Beenkens Buch tritt ergänzend neben Pinders frühere grundlegende Werke. Die von Karl Scheffler und Curt Glaser herausgegebene Monographiereihe «Deutsche Meister» wurde hier fühlbar bereichert.

Oskar Hagen wirkt in der gleichen Richtung wie Christoffel, Beenken, die ja von ihm lernten, wenn er uns jetzt noch in den schönen Holzschnittbüchern des Verlages R. Piper & Co. in München *Hans Baldung's* «*Rosenkranz Mariä*», «Seelengärtlein», «Zehn Gebote» und die eindrucksvollen Zwölf Apostel sowie eine Reihe Einblattdrucke mit guten Beiworten und einer Monographie über Baldungs Leben und Persönlichkeit reproduziert. Man erhält diese guten Reproduktionen jetzt um so lieber, als sie uns im Dürerjahr an die Vielfalt des deutschen Holzschnitts ebenso stark gemahnen wie an die reine Wesenseinheit. Baldungs und Dürers Arbeiten zu vergleichen ist interessanteste Ausdrucksforschung.

Dazu dürfte beste Gelegenheit eine große Publikation des Münchener Holbein-Ver-

lages geben; die *Albrecht Dürer's sämtliche Holzschnitte* bringt. Die mir vorliegende Auswahl enthält Campbell Dodgons, des Direktors des British Museum, Geleitwort, das sich mit einigen Ergebnissen *Willi Kurths,* des Herausgebers der Mappe, auseinandersetzt, ferner Kurths Darstellung von Dürer als Holzschneider mit den einzelnen Bemerkungen zu den Blättern, eine Übersichtstafel und eine Liste nach Bartsch und Passavant; dann folgen 29 Proben der Mappe, die 346 Blätter bringen soll. Die Blätter werden nach besten Berliner Frühdrucken in Originalgröße wiedergegeben, mit Ausnahme der auf Apokalypse-Format verkleinerten Riesenformate. Eine vollständige Sammlung ist angestrebt, nur die Buchillustrationen der Frühzeit werden auf eine Auswahl beschränkt. Die Proben sind in der Tat gut. Wenn das ganze Werk so ausfällt, werden Forscher, Sammler, Kunstfreunde eine bisher unvergleichliche Möglichkeit haben, Dürers gesamtes Holzschnittwerk sich anzueignen. Wir kommen auf die Mappe, sobald sie vorliegt, noch zurück.

Ein Zeitgenosse Dürers, *Tilman Riemenschneider,* erhält jetzt, nachdem erst Justus Bier vor mehr als zwei Jahren seine frühen Werke sehr ausführlich behandelt hat, eine große Monographie von *Hubert Schrade* in zwei Großoktavbänden, deren erster den Text bringt, während der zweite die Anmerkungen und Tafeln mit 60 Bildern faßt; Hubert Schrade konnte Biers Arbeit noch teilweise benutzen. Schrades streng wissenschaftliche Arbeit umfaßt Riemenschneiders ganzes Leben und Werk; wo er mit Bier differiert, hat er berechtigte Anlässe. Es ergibt sich aus der Doppelbearbeitung die fruchtbare Möglichkeit kritischen Vergleichens. Schrade, der mit zahlreichen Belegen methodisch beweisend arbeitet, erhellt Riemenschneiders Lehr- und Wanderzeit, deutet des Meisters Spätwerke neu, gestaltet die Gesamtzeit mit neuem Blick und analysiert die Werke fesselnd. Es ergibt sich ein Persönlichkeits-, Schaffens- und Kulturbild von seltener Eindringlichkeit aus seinem Werke.

Eine von der Wissenschaft bisher ganz vernachlässigte Provinz behandelt *Anton Ullrichs «Geschichte der Bildhauerkunst in Ostpreußen»*, die auf zehn Lieferungen berechnet ist (Graefe & Unzer, Königsberg i. Pr.). Das vorliegende erste Heft bringt das Vorwort mit dem Programm und 60 Seiten Text mit zahlreichen Abbildungen und zwei Tafeln. Ullrich will die Zeit vom 16. Jahrhundert bis gegen 1870 (warum nicht bis 1914?) darstellen und zwar erschöpfend nach Namen und Biographie, nach fertiggestellten Werken, er will die Gruppen und Entwicklungen gliedern und beurteilen sowie die Zusammenhänge mit Zeit und Orten erforschen, also endgültig und umfassend arbeiten. Wir werden das Werk eingehend würdigen, sobald es fertig vorliegt. Das dürfen wir aber bereits nach dem Eindruck der ersten Lieferung sagen, daß die mühevolle Arbeit jede Förderung verdient.

Eine Ehrenrettung aus bisher nachlässiger Behandlung durch die Forschung erfährt *Balthasar Permoser* durch *Ernst Michalski* in den Meistern der Plastik des Iris-Verlages zu Frankfurt a. M.. 100 Bilder geben Permosers Werk wieder. In der Tat haben wir heute ein tieferes Verständ-

nis für Permosers Barockart, die in das Rokoko mündete. Der 1651 geborene bayerische Bauernsohn empfängt als Schnitzerlehrling W. Weißkirchners in Salzburg die ersten Barockeinflüsse, geht um 1670 nach Wien zu Tobias Kracker und wandert bald für 14 Jahre nach Italien, wo er noch G. L. Bernini am Leben traf und von ihm die bestimmenden Eindrücke wie später in Genua von P. Puget erhielt. 1689 kommt er als Hofbildhauer nach Dresden, von wo er verschiedene Reisen unternimmt. Von 1704 bis 1710 arbeitet er auch in Berlin, dann lebte er bis zu seinem Tode, 1732, wieder in Dresden, nur einmal noch als 74jähriger nach Italien wandernd. Die Etappen seines Lebens sind auch die Orte seiner Werke, meist Kleinplastiken, wie man weiß. Die kleine Monographie ist eine begrüßenswerte Bereicherung.

Für Freunde *Daniel Chodowieckis* bietet eine hübsche Überraschung das «*Verzeichnis der Kupferstiche* von den noch erhaltenen *Originalplatten*». K. K. Eberlein hat zu den 160 Bildern, deren Größe und Preise angegeben werden, ein Geleitwort geschrieben (Amsler & Ruthardt, Berlin).

Chodowieckis Epoche und Werk umgreift auch der zweite Band von *Paul Ferdinand Schmidts* großer Geschichte der «deutschen Malerei um 1800» unter dem Titel «*Bildnis und Komposition vom Rokoko bis zu Cornelius*» (mit 110 zum Teil seltenen Bildern bei R. Piper & Co., München). Dies wundervoll ergebnis- und materialreiche Werk führt hoffentlich zu einer völligen Änderung und Revision der traditionellen Kunstgeschichtsschreibung, denn hier wird zum ersten Male auf Grund des von Professor Biermann 1914 in Darmstadt umfassend zusammengebrachten Ausstellungsmaterials, das in Biermanns und seiner Mitarbeiter Monumentalwerk «Deutsches Barock und Rokoko» seinen Niederschlag fand, aber durch den ausbrechenden Krieg geistig nicht ausgewertet wurde, die Entwicklungslinie der deutschen Kunst im 18. Jahrhundert klar herausgearbeitet und zu einem geschlossenen Bilde zusammengefügt. Wir sehen nun klar, daß das ganze 18. Jahrhundert von dem Kampf idealistischer Weltanschauung erfüllt ist. Bis weit in die zweite Hälfte hinein herrscht zwar noch die internationale Virtuosität des Rokokofreskos europäischen Zuschnitts als «Tribut der Kunst an die herrschenden Mächte des Fürstentums und der katholischen Kirche.» Um die Jahrhundertmitte beginnt aber der Kampf deutscher Geistigkeit gegen diesen Despotismus: zuerst noch unter der Vorherrschaft des idealistisch-heroischen Figurenbildes mit dem Pseudoklassizismus von Mengs bis Tischbein, dann aber wirklich revolutionär mit Carstens und in der romantischen sowie Nazarenerbewegung; der deutsche Idealismus knüpft siegreich an die große deutsche Kunst, die Linie und Ausdruck ist, an. Leider hat dann die Reaktion nach den Freiheitskriegen auch diesen Kunstfrühling vernichtet und uns damit der Unsicherheit des 19. Jahrhunderts ausgeliefert: ob die Gegenwart die Befreiung des deutschen Formgefühls weiterführen wird, ist vorerst noch fraglich. Einleitend gibt Schmidt als Kontraste das noch wenig erforschte Kirchenfresko des deutschen Rokoko und den realistischen Einschlag,

um dann die Entwicklung des Bildnisses, des Pseudoklassizismus, Jakob Asmus Carstens', des Klassizismus und der Nazarener ausführlich mit Einzelbehandlung der Künstler, mit Literatur- und Malerkatalog darzustellen. Die Gründlichkeit seiner Arbeit bringt überall Überraschungen, Entdeckungen, ohne daß darum die Zusammenfassung einer geistig klar geschauten Entwicklung zu leiden hätte. Wir haben lange nicht eine so bedeutsame Publikation erhalten.

Ebenbürtig stellt sich neben sie *Hans Mackowskys* Biographie *Johann Gottfried Schadow's* (mit 102 Tafeln und 7 Textbildern bei G. Grote, Berlin). Der stattliche Lexikonband behandelt die Jugend und den Aufstieg von 1764 bis 1797. Merkwürdig genug, daß Schadow jetzt erst seine endgültige Biographie erhält. «Der größte Berliner vor Menzel» nennt Schmidt diesen Meister, der über Chodowiecki hinaus «zu einer wirklichen Freiheit von den Konventionen des 18. Jahrhunderts» vordrang. Grade diesen Weg aus dem Pseudoklassizismus zu einem eigenen realistisch gegründeten Stil heraus schildert Mackowsky in breiter Fassung: die Herkunft aus märkischem, vielleicht wendischem Bauernblut, die Schulzeit auf dem Berliner Grauen Kloster, erster Unterricht bei Selvino, Schüler bei Tassaert und erste Arbeiten, die Liebe zu Marianne Devidels, die Flucht nach Wien und Rom, der Glaubenswechsel in Rom und die römischen Jahre bis zur Berliner Heimkehr und zum religiösen Widerruf, dann die Berliner Anstellung als Hofbildhauer Friedrich Wilhelms II., die Werkstatt, das äußere Leben nun die ersten großen Meisterwerke während der Regierung Friedrichs des Großen und bis zu des Königs Tode. So wuchs Schadow empor zu dem Künstler, dessen Werk das friderizianische Preußen verkörpert und um des Berlinertum das Volk Legenden wob. Aber trotzdem ward sein Nachfolger Rauch von der Wissenschaft und dem Museumsbeamtentum vorgezogen. Heute erst erkennt man Schadows wahre Bedeutung — gerade durch Mackowskys bewundernswerte Arbeit, die in keinem Satz der höchsten Sorgfalt entbehrt. Alles erreichbare urkundliche Material, der reiche Nachlaß des Meisters wurde verwertet, so daß auch die Forschung hier viel Neues empfängt. Wir erhalten hier, auch durch die hervorragende verlegerische Ausgestaltung des Werkes, das längst schuldige Schadowdenkmal, für das Berlin und die Berliner nur Dankesworte haben sollten. Mackowsky ist aber nicht nur ein Meister der Wissenschaft, sondern auch der Sprache: sein Buch liest sich, in seiner behaglichen Gelassenheit, mit dem Wechsel zwischen Leben und Schaffen Schadows, wie ein dichterisches Werk, das eine Epoche in einer Persönlichkeit gestaltet. Wir empfangen durch dies Buch das friderizianische Berlin, das Goethesche Rom neu, wie selten in einem Menschenalter.

Fast zweiundeinhalb Jahrzehnte jünger als Schadow und somit die nachfolgende Generation war *Franz Pforr,* der Meister der Lukasbilder, der maßgebende Künstler der Frühromantik: sein Leben und Werk erfaßt *Fritz Herbert Lehr* in einem umfangreichen Buche «*Die Blütezeit romantischer Bildkunst*» (B. G. Teubner, Leipzig). Er stammte aus Frankfurt a. M.,

lernte bei J. H. Tischbein in Kassel und in Wien, wandte sich den altdeutsch-niederländischen Meistern zu, ging 1810 nach Rom, wo er mit Vogel und Overbeck in der Mitte der Lukasbrüder lebte, und starb 1812 an Schwindsucht. Sein Werk stellt die Entwicklung aus dem Pseudoklassizismus zum Nazarenertum am lükkenlosesten dar: der Weg ging über die Gotik der Witz, Multscher zu jener Mischung altdeutscher und, von Overbeck veranlaßter, altitalienischer Formweise. Lehrs Buch entdeckt uns Pforrs Jünglingserscheinung und Werk biographisch sowie als Beispiel der romantischen Bildkunst neu; er hat eine Fülle bisher unveröffentlichter Manuskripte, Briefe, Aufsätze, Anekdoten, Bilder beigebracht, so daß sich daraus eine neue Darstellung des ganzen Künstlerkreises ergibt.

An die breite Lebensbeschreibung schließt Lehr eine eingehende Analyse der Entwicklung der Romantik, der Anhang bringt viele Dokumente, Briefe Pforrs (auch an Goethe), Aufsätze der Lukasbrüder, Berichte über Pforrs Ende und reiche Exkurse über einzelne Personen, Kreise und Werke, sowie den Katalog der Werke Pforrs, eine Pforrbibliographie und Register. Auf 40 Tafeln, Zeichnungs- und Bildwerk vermittelt. So ist dies Werk in Stoff wie Verarbeitung eine der aufschlußreichsten Neuerscheinungen über die Romantik.

Nicht nach den Personen, sondern nach der örtlichen Geschlossenheit wird von *Rudolf Oldenbourg* für den ersten und von *Hermann Uhde-Bernays* für den zweiten Band «*Die Münchner Malerei im 19. Jahrhundert*» einmal mit voller Berechtigung dargestellt (F. Bruckmann, München). Denn wir haben, wie kaum andernorts, in München eine lokal geschlossene, lokal bestimmte Malerei im 19. Jahrhundert gehabt — leider gehabt, denn heute kann man von einer Münchner Malerei im Sinne dieses Werkes nicht mehr sprechen. Darum ist dies Werk um so bedeutsamer und eindrucksvoller. Oldenbourg stellt die Epoche Max Josephs und Ludwigs I. dar, H. Uhde-Bernays hat die Zeit von 1850 bis 1900 übernommen. Die Darstellung läßt das kulturhistorische Material, das ja sehr reich ist und die Bände hätte übermäßig anschwellen lassen, bis auf das Unentbehrliche beiseite und gibt die Entwicklung unter Voranstellung der Persönlichkeiten. Im ersten Bande hat natürlicherweise die Entwicklung Münchens aus einer kleinen Residenz des 18. Jahrhunderts zu der uns vertrauten Kunststadt den Vorrang, während im zweiten Band das rein künstlerische Element von Spitzweg über Piloty bis zur Uhdeschen Sezession und bis Leibl, Trübner, Corinth überwiegt. Beide Verfasser verhalten sich wissenschaftlich objektiv — aber man spürt überall die Wärme des Erlebens, der persönlichen Erfahrung. Die reichste Bildausstattung wurde dem schönen Werke zuteil, das jedem Freund Münchens wertvoll sein dürfte und hoffentlich von Auflage zu Auflage einen immer breiteren Ausbau erfährt, denn oft wünscht man gegenüber der Stoffülle nicht nur orientiert zu werden, sondern auch verweilen zu können. München kann auf dieses Werk stolz sein: keine zweite Stadt hat sich solch Denkmal seines Kunstlebens geschaffen.

Einer der heute populärsten Münchener war Spitzweg. Für populäre Zwecke hat *Joseph Bernhart* (im Verlag Josef Müller, München) ein hübsches «*Spitzwegbuch*» zusammengestellt: zu 64 gut in Tiefdruck auf Tafeln reproduzierten Bildern hat Bernhart Texte geschaffen, bald Prosa, bald Verse, launig, stimmungs- und humorvoll, dazu angetan, die Freude an den Spitzwegbildern zu bereichern.

* * *

DAS KIRCHLICHE KUNSTGEWERBE

Leider kann man von dem kirchlichen Kunstgewerbe nicht immer sagen, daß es auf sehr hohem Niveau stehe. Hier zerstören Tradition, Konvention, Dogma und Vorurteil heute mehr als im Mittelalter oder in der Renaissance den reinen künstlerischen Trieb. Das Historische tötet hier die Entwicklung. Wenn man z. B. die «*praktische Paramentenkunde*» des Jesuitenpater *Joseph Braun* (Herder & Co., Freiburg i. Br.), die Winke für die Anfertigung und Verzierung der Paramente mit 113 neuen Vorlagen bietet, anschaut, so sieht man durchaus die Vorherrschaft der Tradition; das Buch wendet sich ausdrücklich gegen eine «zeitgemäßere Paramentik» und berücksichtigt «alte Stile». Hier herrscht also noch ein innerlich nicht haltbarer Historismus. Nun ist ja allerdings grade die katholische Kirche so reich an alter Kunst, daß man ihr Festhalten am Alten verstehen kann, da es ihr nicht auf künstlerische, sondern priesterliche Zwecke ankommt. Wer sich mit dem ganzen Gebiet vertraut machen will, sei auf das ausgezeichnete große Werk *Josef Weingartners* «*Das kirchliche Kunstgewerbe der Neuzeit*» (mit 370 Bildern, Verlagsanstalt Tyrolia, Innsbruck) nachdrücklich hingewiesen. Für die evangelische Kirche ist mir ein ähnliches Werk nicht bekannt. Weingartner behandelt die nachgotische Zeit, also die kunst- und prunkreichsten Epochen wie Renaissance, Barock, Rokoko bis zur Gegenwart, und zwar für ganz Europa. Er gliedert sein umfassendes Werk nach den Stoffen: zuerst die Paramente, dann die Gefäße und Geräte vom Kelch bis zum Krummstab, dann die Schmiedeeisen-Arbeiten und schließlich das kirchliche Mobiliar, hier eine gute Ergänzung zu Feulners Möbelgeschichte. Weingartner geht vom künstlerischen und stilistischen Gesichtspunkt aus; als Propst der Kirche verfügt er aber auch über das notwendige kirchliche Wissen, das zum tieferen Verstehen des kirchlichen Kunstgewerbes unentbehrlich ist. Er bemüht sich, die Sonderentwicklung jeden Landes (innerhalb des Abendlandes) herauszuarbeiten, unter Voranstellung der deutschen und österreichischen Gebiete. Das gut ausgestattete, gelehrte Buch, wissenschaftlich zuverlässig, füllt eine oft empfundene Lücke innerhalb der Kunstgeschichte aus.

* * *

EINE NOTGEMEINSCHAFT DEUTSCHER KUNST UND DICHTUNG

DIE FORDERUNG DER GEGENWART

VON HANNS MARTIN ELSTER

DIE geistige Entwicklung der letzten hundert Jahre hat zweifellos zu einer absoluten Vorherrschaft der Wissenschaft geführt. Man vergegenwärtige sich einmal das deutsche Kulturbild vor hundert Jahren, zur Goethe- und Schiller-, zur Romantikerzeit, so hat man damals eine Vorherrschaft der Kunst zu konstatieren. Der schöpferische Geist war es, der damals die Lage der geistigen Leistung überhaupt bestimmte, der schöpferische Geist in Philosophie, Dichtung, bildender Kunst, Musik und nicht der rationale Intellekt, der auf Grund organisierender, schematischer Methoden die schöpferische Leistung für die praktische Vernunft und Erkenntnis auswertet. Der schöpferische Geist war es denn auch, der recht eigentlich das, was wir moderne Wissenschaft im guten Sinne nennen, hervorrief: man denke nur an die Geschichte der Geistes- und Naturwissenschaften, der Geschichte, der Germanistik, der Kunstwissenschaft, ja sogar der Technik und Physik in unserm heutigen Sinne. Die Zivilisationsentwicklung ist dann mehr und mehr aus der Prävalenz der Ratio im Geistesleben hervorgegangen, mit diesen zivilisatorischen Erfolgen auf technischem Gebiet hat die Wissenschaft sich dann mehr und mehr von ihrer ursprünglich rein geistigen Einstellung zu einer praktischen, zweckbewußten Handhabung entschieden: sie ist Vertreter der praktischen Vernunft geworden und hat das seelische Element zurückgedrängt. Im Zeitalter des Naturalismus und Materialismus trat diese einseitige Entwicklung bis zur Katastrophe des Geist-Schöpferischen in Erscheinung, so daß sich seit der Jahrhundertwende langsam, sehr langsam eine Wende vorbereitet, eine Rückkehr zum Seelischen, Ur- und Unterbewußten, die nun die Überrationalisierung der Wissenschaft wieder auszugleichen versucht zum Segen des Geist-Schöpferischen, des Göttlichen im Menschen. Beide Richtungen — die rein rationale, einseitig zweckbewußte und die allseitig geistige — ringen innerhalb der Wissenschaft noch um die Führung. Die Wissenschaft als organi-

satorisches Ganze hält aber, trotz der inneren Spannungen, fest zusammen, vor allem auch aus einem praktischen Grunde:

Ihr ist es nämlich durch ihre Entwicklung der materialistischen Rationalisierung gelungen, Anschluß an die irdischen Güter dieser Erde zu finden, Diener des Utilitätsgedankens einer zumeist materialistischen, diesseitigen Menschheit zu werden. Die Wissenschaft hat es verstanden (durch ihre Taten und Erfolge, sowie psychisch-pädagogisch), sich für das reale Leben der Menschen im Staate durch die Ausbildung der Staatsbeamten, in der Wirtschaft nicht nur durch die Ausbildung von Menschen, sondern durch die Auffindung verwertbarer Erdkräfte, in Staat und Wirtschaft durch die Verarbeitung der historischen Menschenerkenntnisse, die Organisation und Verwertung aller psychischen Regungen usw. usw. unentbehrlich zu machen. Es hat einmal Zeiten gegeben, in denen die Menschen sehr gut ohne Wissenschaft ausgekommen sind — wenn sie nur Gott in sich trugen. Heute aber glaubt kein Mensch ohne Wissenschaft mehr existieren zu können — auch wenn er darüber ein gottloser, d. h. haltloser, unglücklicher Mensch geworden ist ... Die Folge dieser «Unentbehrlichkeit» der Wissenschaft ist, daß die reale Menschheit in Staat und Wirtschaft die Wissenschaft nicht im Stich läßt, wenn sie einmal in schwierige geistige oder wirtschaftliche Situationen gerät. Im Falle des Geisteskampfes finden sich sofort schärfste Verteidiger selbst der unschöpferischen Wissenschaft. Im Falle der wirtschaftlichen Not finden sich sofort die — ihr übrigens gerne gegönnten und notwendigen — Helfer. Denn in Staat und Wirtschaft sind ja vom Minister und Generaldirektor an bis zu den einfacheren Kräften hin alle Mitarbeiter der Organisationen durch die Schule der Wissenschaft gegangen, «Akademiker», wie man zu sagen pflegt. Und diese Akademiker sind, als zweckbewußte Gegenwartsmenschen, unwiderlegbar vom unbedingten Werte der Wissenschaft überzeugt. Es war infolgedessen ein Leichtes, die «*Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft*» durch den Zusammenschluß der deutschen Akademien der Wissenschaften, des Verbandes der deutschen Hochschulen, der Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft und des deutschen Verbandes der Technisch-Wissenschaftlichen Vereine ins Leben zu rufen, um «die der deutschen wissenschaftlichen Forschung durch die gegenwärtige wirtschaftliche Notlage erwachsene Gefahr völligen Zu-

sammenbruchs abzuwenden», indem man «die ihr von öffentlicher und privater Seite zufließenden Mittel in der dem gesamten Interesse der deutschen Forschung förderlichsten Weise verwendet und durch die in ihrem Kreise vertretene Fachkunde und Erfahrung zur Erhaltung der lebensnotwendigen Grundlagen der deutschen Wissenschaft wirkt». Die Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft — am 30. Oktober 1920 errichtet — hat sieben Jahre zweifellos zum Segen der deutschen Wissenschaft gewirkt; der Reichtum der ihr zufließenden Mittel ist so groß, daß Doktorarbeiten (deren Drucknotwendigkeit durchaus in Frage zu stellen ist), daß Arbeiten über die Negermasken in Liberia (die uns Deutsche natürlich «lebensnotwendig» interessieren!) und über andere schöne «fachkundliche» Leistungen große Druckkostenzuschüsse bekommen können. Gut, freuen wir uns, daß das verarmte Deutschland Mittel genug aufbringt, um «die lebensnotwendigen Grundlagen der deutschen Wissenschaft» auch im Druck von Dissertationen und Negermaskenforschung zu erhalten. Das wissenschaftliche Leben ist heute — das beweisen die Neuerscheinungen in allen Wissenszweigen, die ständigen Vergrößerungen, Neugründungen aller Institute, Universitäten, Kliniken, die hohen Studentenziffern, die überall neu errichteten Dozenturen usw. usw. — wirtschaftlich gesund: dank der Notgemeinschaft, die es in der richtigen Stunde verstanden hat, «die ihr von öffentlicher und privater Seite zufließenden Mittel» nicht nur richtig zu verwenden, sondern zu sammeln, *am Fließen* zu erhalten (was das Wichtigste ist) und darüber hinaus zu mehren. Das deutsche Volk kann (bei allen Einzeleinwendungen, die ein unabhängiger Geist machen muß) für die Arbeit der Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft nur dankbar sein.

Nur ein Einwand bleibt! Er ist freilich so schwerwiegend, daß es schwierig ist, keine Satire zu schreiben. Der Einwand liegt in der Frage: Hat die Wissenschaft bei der Errichtung und Arbeit ihrer Notgemeinschaft auch nur einmal an ihre (meiner Meinung nach größere, weil urschöpferische) Schwester, an die *Kunst und deren Not gedacht?* Sind all die Männer innerhalb der Wirtschaft und des Staates, innerhalb der Universitäten und Forschungen, als Minister oder Generaldirektoren, als Parlamentarier oder freie Bürger einmal auf den ach so abwegigen Gedanken gekommen, daß auch die Kunst genau die gleiche Not leidet, wie die Wissenschaft? Frei-

lich — freilich sind sie auf den gleichen Gedanken gekommen, nur leider nach wissenschaftlichen und konventionell-traditionellen Gesichtspunkten und leider unter möglichster Schonung «von öffentlicher oder privater Seite zufließender Mittel» (wie es in den Satzungen der Deutschen Wissenschaft so schön heißt!). Man hat also an die bildenden Künste und an die Musik gedacht, die man ja von jeher von Staats und Wissenschafts wegen anerkannt hat (waren beide Kunstzweige doch schon lange akademiefähig); man hat den bildenden Künstlern die Zweiteilung und Weiträumigkeit der Kunsthochschule und der Kunstgewerbeschule genommen und beide vereint — weil man so gut sparen konnte: mon dieu, die Künstler können sich ja mit weniger Geld und Raum einrichten! Kein Kunstwissenschaftler hat dagegen protestiert. Man hat ferner «die Kunstgemeinschaft» gegründet: einen Bildervertrieb auf Abzahlung — das kostet weder dem Staat noch der Wirtschaft etwas; warum sollte man also solche Kunstgemeinschaft auf den Schultern des Publikums nicht gründen? Es kauft doch jeder gern ein Bild von 500 Mark auf Abzahlung und ein Künstler kann froh sein, so hohe Summen zu bekommen . . . Man hat auch an der Musikhochschule Umorganisationen vorgenommen . . . Kurzum: man hat alles getan, was man konnte. Das sieht man doch schon daran, daß man seit vorigem Jahre durch den preußischen Landtag sich einen Kunstfonds von 500 000 Mark bewilligen ließ, dessen Jahreszinsen in Höhe von 50 000 Mark nun jährlich der Not der Kunst abhelfen! Wer lacht da? Was wollen überhaupt die Künstler: gibt man nicht jährlich von Staats wegen Millionen an Zuschüssen für die Theater her, kaufen der Staat und die Städte nicht jährlich zahllose Bilder für die Keller (oder Trockenböden) der Museen, Denkmäler für die überfüllten Parks an, vergeben der Staat und die Städte nicht Millionenobjekte an Bauaufträgen? Wo ist da von einer Not innerhalb der Kunst zu sprechen?

Zugegeben: es geschieht allerhand. Ich will dies keineswegs herabsetzen. Auch die bildende Kunst, die Musik haben ihre Professuren, Lehrstühle, Dirigentenposten, aus öffentlichen und privaten Mitteln unterhaltenen Arbeitsstellen — aber ich gestatte mir die ganz ergebene Frage: wo bleibt die Dichtung? Ich frage weiter: Genügt das bisher Geleistete für die auch nur

teilweise Behebung der Not? Und schließlich: entspricht die Hilfe *der* Hilfe, die der Wissenschaft zuteil wird?

Nun, die Fragen tragen ihre Antwort in sich. An die Dichtung, an die (im allgemeinen verachtete) reine Literatur hat noch niemand gedacht. Der preußische Kultusminister — und er sei dafür bedankt, denn seine Tat bringt uns trotz allem vorwärts! — hat zwar sein Kulturgewissen sprechen lassen und die Dichtersektion der Kunst- und Musiksektion in der Akademie der Künste angegliedert, damit eine 150jährige preußische Schande beseitigend. Aber er hat für die neue Dichtersektion keine — Mittel zur Verfügung stellen können, denn im ordentlichen preußischen Etat gibt es ja nur 10 000 Mark jährlich für Literatur. Die Dichtersektion entdeckt nun natürlich, wie stiefmütterlich die öffentlichen und privaten Kreise die Dichtung behandeln, und kann sich deswegen anscheinend aus Mangel an Mitteln nicht rühren ... Rührt sie sich aber, so erfolgt prompt die Ablehnung — aus Mangel an Mitteln. Und so muß sie sich Schritt für Schritt durch Betteln emporkämpfen: sie wird in hundert Jahren am Ziel sein ...

Aber im Ernst: was geschah sonst zur Behebung der Not innerhalb der Künste, der Dichtung? Nicht das, was die Wissenschaft klugerweise tat: eine Zusammenfassung der Mittel und deren Verrechnung sowie die Verwendung nach gerechten Notwendigkeiten. So kommt es, daß die heute vorhandenen öffentlichen und privaten Mittel wahllos verstreut werden, ohne eine spürbare Wirkung auszuüben, daß der Staat, die Kommunen den Theatern Millionen geben, ohne die Überforderungen der Starschauspieler und -sänger zu bekämpfen, daß der Staat, die Kommunen von ihren Kunstschulen jährlich Tausende ausgelernter «Künstler» entlassen und dem Hungertode ausliefern, daß echte Dichtungen ungedruckt bleiben müssen, indes das Schundbuch floriert, daß die Qualitätszeitschriften, die für eine Wiedererweckung und ein Erstarken des guten Geschmacks, des Kunsterlebens im Publikum sorgen, ihr Erscheinen einstellen müssen (während jede gelehrte, nur für hundert Leser gedruckte Zeitschrift große Druckkostenzuschüsse erhält), daß die Schundmagazine, die das Publikum kulturell und ideell immer mehr herunterdrücken, die reine Kunstzeitschrift verdrängen — kurzum, daß kein Zusammenhalt und keine Führung, kein Maßstab und keine Qualität im Kunstleben mehr herrschen, sondern Mode und Not. Bei

der Mode liegt das Geld (und die niedere Kunstleistung); bei der höheren, schöpferischen Leistung liegt die Not! —

Man hat nun erwidert, es gäbe eben zu viel Maler, Bildhauer, Musiker — gut: aber züchten Staat und Kommunen auf ihren Kunstschulen nicht dauernd neue? Der Widerspruch liegt vor und muß behoben werden: um der Kunst willen. Man hat weiter gesagt: unterstützen wir, Behörden und Private, nicht dauernd Künstler? Ja, aber die Unterstützung darf nicht um der Person, sondern um der Kunst willen geschehen! «Zur Erhaltung der lebensnotwendigen Grundlagen» — sagt die Wissenschaft für sich. Nun, nicht anders liegen die Verhältnisse bei der Kunst. Es ist falsch, *ausschließlich* (wie es geschieht) den Künstler als Person zu unterstützen, dabei aber *nichts* für *das Werk* des *Künstlers* und *seine Anerkennung* im Publikum, *nichts* für die Kunstteilnahme des Publikums zu tun. Für die Sportteilnahme des Publikums tun Staat und Behörden alles: für die Kunstteilnahme nichts. *Rücksichtslos* lassen öffentliche und private Stellen Organisationen, Zeitschriften, Institute eingehen, die mit geringen Zuschüssen weiter ihre *für das Leben der Kunst, «zur Erhaltung der lebensnotwendigen Grundlagen» der Kunst* unentbehrliche Erziehungs- und Werbearbeit leisten könnten! Ist es nicht eine Kulturschande, daß Rheinland und Westfalen zusammen weder Wilhelm Schäfers herrliche Zeitschrift «Die Rheinlande» noch Reismann-Grones «Hellweg» am Leben erhalten haben? Aber wenn eine wissenschaftliche germanistische Vierteljahrszeitschrift in Prag wirtschaftlich in Not ist — dann gibt der deutsche Bürger und Beamte Geld her, damit dies Blatt für dreihundert Leser erhalten bleibt. Bei jenen für die lebensnotwendigen Grundlagen der Kunst kämpfenden Zeitschriften aber, die das Publikum orientierten, erzogen, für die Kunst begeisterten, wird jede Hilfe abgelehnt, mit dem bürokratischen Bescheid: dafür sind keine Mittel im Etat vorgesehen! Nun, wenn ihr Beamte und Kunstfreunde seht, daß bei den veränderten wirtschaftlichen Lebensverhältnissen, auf die sich ja auch die Notgemeinschaft deutscher Wissenschaft beruft, solche Mittel im Etat notwendig werden, dann ändert Euren Etat: denn der Etat ist für das Leben da und nicht das Leben für den Etat.

Heute gelten aber nicht mehr jene veralteten Anschauungen aus der Vorkriegszeit, nach denen man die Lage der Dichtung dem freien Spiel der

Verlegerkräfte überließ. Auch die Verleger haben, wie die Schillerstiftung in Weimar, wie Staat und alle Berufszweige, in der Inflation Vermögensverluste erlitten: *sie können diese Verluste nur wieder wettmachen, wenn sie dem Geschmack des Publikums skrupellos huldigen.* Dies tun ja auch viele. Zum Schaden der deutschen Kultur. In der Wissenschaft hat man dies eingesehen und die Produktion der wissenschaftlichen Literatur unabhängig von den geschäftlichen Notwendigkeiten des Verlages gemacht und wieder auf die reine Qualität gestellt. In der freien Literatur hat aber niemand geholfen, daß der Geschmack des Publikums sich wieder hebe (wie die Universitäten den Wissenschaftsgeist heben), sondern man hat den sehr gesunkenen Geschmack triumphieren lassen. Darüber sind die verantwortungsbewußten Kulturverlage (mit ihren Autoren) in ärgste Not gekommen, die sich darin ausdrückt, daß ein dichterisches Buch heute fast gar nicht mehr gekauft noch propagiert wird, ja meist schon unveröffentlicht bleibt, daß eine gute Zeitschrift nach der andern verschwindet und die Schundmagazine wie Pilze aus der Erde schießen, daß eine Else Lasker-Schüler keinen Verleger, ein Paul Ernst kein Theater, ein Stefan George, Theodor Däubler, Alfred Mombert usw. keine Leser mehr finden, daß jeder Verleger bei Herausgabe eines Lyrik- oder Dramenbandes oder eines neuen Autors weiß, er wird nur Geld verlieren, und daß er solche Geldverluste nachgerade nicht mehr verträgt, wenn er nicht absatzfähigen Schund nach dem großen Publikumsgeschmack herstellt — kurzum: *daß es heutzutage in Deutschland unmöglich geworden ist, Dichtung in Form von Büchern und Zeitschriften zu verlegen!* Und dies in dem Augenblick, da der preußische Staat eine Dichtersektion gründet und durch seinen Kultusminister, den Wissenschaftler Professor Dr. Becker, ganz genau weiß, *daß es heutzutage in Deutschland auch unmöglich geworden wäre, reine Wissenschaft in Form von Büchern und Zeitschriften* zu verlegen, wenn — ja, wenn nicht die Notgemeinschaft deutscher Wissenschaft gegründet worden wäre! —

Darum ist die *Forderung der Gegenwart:* Gründet endlich die *Notgemeinschaft deutscher Kunst!* Arbeitet gegen diese Gründung nicht mit dem törichten Einwand: die Kunst habe eben keine Bedeutung mehr für die menschliche Gesellschaft von heute! Denn dieser Einwand erledigt sich selbst durch einen Blick auf die fünf Jahrtausende der Menschheit, die

wir überblicken und die stets Kunst dartun. Außerdem handelt es hier sich nicht um einen Kampf mit Oberflächenphrasen: jeder höchster Geistigkeit Verbundene weiß, daß die Kunst die gleiche Lebensnotwendigkeit hat wie die Religion und die Wissenschaft. Denn die Kunst ist das Sprachrohr der Menschheit aus dem Reiche des Unter- und Urbewußten, ist die Stimme Gottes, die die Menschheit ihren reinsten Zielen zuleitet. Eine Menschheit, die die Kunst regiert, ist keine Menschheit, sondern eine intelligente Tierheit. Arbeitet auch nicht mit dem Einwand: es geschähe schon genug und es wären keine Mittel da! Es geschieht eben nicht genug, denn sonst hätten wir schon jene von der Wissenschaft vorbildlich durchgeführte *Zusammenfassung* der öffentlichen und privaten Mittel, jene zusammenfassende *Verteilung* nur nach dem Gesichtspunkte der Qualität, der Kunst an sich. Daß «die Notgemeinschaft der deutschen Kunst» fehlt, daß das Eingehen wertvoller Kunstzeitschriften nicht verhindert, daß es keine Möglichkeit zu Druckkostenzuschüssen für dichterische Werke usw. usw. gibt — alles das beweist, daß eben noch nicht genug geschehen ist. Und wenn man glaubt, für die bildenden Künste und die Musik sei *genügend* gesorgt, nun — dann gründet eine «*Notgemeinschaft deutscher Dichtung*», für die bisher nichts geschieht: denn die Dichter erhalten weder Professuren noch werden ihre Werke angekauft, die Dichter sind heute genau wie vor 100 Jahren dem Kleist-Schicksal ausgeliefert, weil das freie Buchleben sich einfach gegenüber dem heutigen Kulturniedergang die ständige Hilfe am Dichter nicht mehr leisten kann. Und weiter: es wären keine Mittel da? Nun, da gestatte man mir zu lächeln. Solange noch die vielen Millionen für die Wissenschaft da sind (die ich ihr gern gönne), so lange gibt es auch einige Millionen für die Künste, für die Dichtung *zur zweckmäßigen Verteilung*.

Darauf kommt es an: wir brauchen eine «*Notgemeinschaft deutscher Kunst und Dichtung*» nach dem Muster der «Notgemeinschaft deutscher Wissenschaft», also durch Zusammentritt der entsprechenden Verbände, Institute, Behörden, Berufskreise und Persönlichkeiten, damit der Not von Kunst und Dichtung *systematisch* nach dem Qualitätsgesichtspunkt und zur Hebung der Kultur auch im Publikum gesteuert werde. Hier ist eine Aufgabe für alle Kunstfreunde, für alle Freunde wahrer Dichtung, hier ist

eine Aufgabe auch für die Wissenschaften, die von den Schöpfungen der Künste und Dichtung leben (denn sonst gäbe es keine Kunsthistoriker, keine Literarhistoriker, Musikwissenschaftler . . .), hier ist *die* Aufgabe des Reichsinnenministers, der Kulturlandesminister. Hier ist die Aufgabe des preußischen Kultusministers Prof. Dr. Becker, der seine Schöpfung der Akademieerweiterung durch die Dichtersektion nur rechtfertigen kann, wenn er auch der Not der Dichtung «von den lebensnotwendigen Grundlagen» aus steuern hilft!

Und jetzt ist auch die richtige Stunde. Ich rief schon einmal während der Inflation zu einer Notgemeinschaft der deutschen Kunst auf: damals lachte man mich aus, weil die Papiermark den Buch- und Bilderabsatz, den Noten- und Konzertkartenverkauf zu großem Umsatz brachte. Aber meine Voraussicht ist leider Wahrheit geworden: die Kunst lebt nicht von einer Scheinblüte, sie lebt vom Lebenswerk der Künstler; sie ist in tiefster Not! Wie dem Bildhauer der Marmor fehlt, so dem Dichter die Druckmöglichkeit; wie das Publikum im Ungeschmack versinkt, so der Qualitätszeitschrift der zum Druck nötige Absatz. Die Kunst ist in tiefster Not. Gründet endlich

die Notgemeinschaft deutscher Kunst und Dichtung!

* * *

DER KRANKE TÄNZER

VON KAREL VAN DE WOESTIJNE

I

1.

Ich komm, allein, bei Nacht, in dieser Seestadt an,
in sanft gewiegter Flucht vom warmen Zug getragen,
und steh in nebelfeuchten Wirbelsturm verschlagen,
der peitscht wie Geißelhieb, dem niemand wehren kann.

Kein Licht am Firmament: dran Maste ihre Zeichen
von Rast und Reisen schreiben, die Gefahr umwirrt.
Kein Leben: nur des Windes Sense kreisend sirrt,
und fern atmet das Meer im Schwellen und Entweichen.

Bin ich der Lebenssucher? Irre ich verbannt?
Flieh ich mich selbst, dem keine Hoffnung mehr geblieben?
Hat der zu sehr Geliebten Ohnmacht mich getrieben,
der Durst nach Liebe allzuheiß in mir gebrannt?
Versperrt hab ich die Kammern all mit ihren Düften,
Erinnerung gelöscht ans lügende Gedicht:
in mir ist's finstrer als das nächtliche Gesicht;
mein herb Geheimnis wird kein scharfer Mondstrahl lüften.

Ich kam. Ich komme. Ich, den Einsamkeit umhaucht.
Des Meeres Ruf vermag mich nicht mehr zu umstricken.
Ich schließ die Augen — müde, stets ins Nichts zu blicken,
das, unsichtbar, doch beißt und faucht.

2.

Die See harrt. Doch die Türen schließ ich dicht.
Die Flut, die stürmt und stiebt in dumpfem Dröhnen,
der Ebbe Saugen in geschupptem Licht,
empfängt mein Sinn mit Spotten und mit Höhnen,
mit offenem Grollen mein Gesicht.

Tag, Nacht; Gewühl des Himmels; See, die lockt;
Antlitz der Erde, Spur der brünstigen Brände:
ich fühl euch fiebern durch die leeren Hände;
in euch mein Sehnen atmet. — Doch verstockt
in Leugnen ich mich von euch wende.

Genossen hab ich euch und ausgepreßt:
enttäuscht von Licht und Schatten, Dorn und Beere,
versiegt mein Durst in grenzenloser Leere;
als hohler Glanz zerflattert euer Fest;
schal wurden Himmel mir und Meere.
Denn ich bin nackt von Klarheit, nackt von Pracht
der Sternennacht — ich, der einst sollte reiten,
ein steter Reiter, als das Maß der Zeiten.

Ich fühle jetzt des Leidens Dämmerschacht
stets eng und enger mich umspreiten.

O Rausch der zart gehegten Qual: ich fühl,
daß endlich ich mich selbst zu finden wage.
Kein Gestern. Nebelgrau umgrenzt die Tage.
Kein Ausweg. An der Tür nur tönt die Klage
von größerer Leiden Schmerzgewühl.

3.

Aus dunkler Erdenhöhle Sturmesnacht
ward ich entrückt und stand einst hell entfacht,
wie über Giftmorast der Flamme Strahl,
wie Flamme überm Mutterboden zückt:
als Leuchte aufgestellt, der Nacht entrückt.
— Ich tanzte wie der Feuersäule Schwall,
ich, Feuersäule, so voll Überschwang,
daß mächtige Lohe festlich vorwärtsdrang;
und alles ward verklärt im Glanz des Lichts,
verzehrt im eigenen Lodern des Gedichts.
— Ich hab aus eigener Macht, der Sonne gleich,
und ohne andern Grund, als weil ich war,
getanzt, der vollen Sommersonne gleich,
durchs Säulenlabyrinth des Lärchenhains;
zur Fackel machte ich die Bäume all,
zum hellflackernden Stab aus Goldmetall,
den meine Glut verschönte — der nur war,
solang ich tanzend schritt der Sonne gleich
durchs Säulenlabyrinth des Lärchenhains.
— Ich weiß, daß ich so voller Schönheit war,
daß sich in ihrem Quell Schönheit gebar;
und daß ich meine Schönheitspflicht vollbracht
gleich einem Kind, das voller Unschuld lacht.
Doch nein . . .

4.

Ich ließ in unbelohntem Mühn
zu tiefsten Wassern Wurzel dringen:
nie wieder wird mein Zweig erblühn,
nie, zwitschernd aus der Wipfel Grün,
mein Lied im Winde klingen.

Ich bin die Königsbiene nicht,
gebannt in fruchtgeweihte Zellen:
denn nie aus mir die Freude bricht
wie Schwärme, die im Lenzeslicht
der Waben Netzwerk schwellen.

Und ich betrat die rechte Bahn,
dem Abgrund des Verzichts entgegen...
Da ist kein Abgrund. Und mein Wahn
will, müde, nun dem Schlummer nahn
und still zur Ruh sich legen.

5.

Schlamm, so zäh; Kristall, so klar;
Kammer, kahl und kläglich;
aller Dinge voll und bar,
schön und krank unsäglich.

Haus, das abschließt und das schaut:
Herz, das ohn' Erwidern
hört die See, die schwillt und flaut
müden Augenlidern.

Keines Spiegels quälend Spiel
kündet ein Begehren.
All der Besen sind zu viel,
um den Grund zu kehren.

Schön und krank. — Doch nicht einmal
dies darfst du erflehen:

daß verborgen deine Qual,
deiner Schönheit Todesmal,
daß du darbst im dunklen Tal
ungesehen.

II

1.

Du bist der Hund nicht an der Tür zu deinem Glück,
kennst keinen Hunger als nach stets geschärften Sorgen.
Und in dem Zittern vor noch ungeborenem Morgen
wirfst du des Wissens Leuchter selbst zu Stück.

Die Armut einer Witwe will dir Mitleid borgen,
das Lächeln eines Kindes deine Ängste schmückt:
du bleibst, wie liebestoll, in deine Angst verzückt,
und fühllos mordest du dein Mitleid — scheu verborgen.

Du bittest, doch versagst. Kennst größere Freude nicht
als um grausamste Pein auf Gottes Fels zu bangen;
Unzucht hält deinen Leib und deine Seel' gefangen.

Von Leere Trunkener, dem Erfüllung stets gebricht
bis an der Strafe Tag, da Gott mit seiner Lanze
dich treffen wird zu neuem, gotterfülltem Tanze.

2.

Dein Einsam-sein? — Du bist der Wölfin gleich.

Vor Hunger taumelnd und vor Mutterschaft
fast blind, die Eingeweide krampfgepeitscht,
im Frostesschauer einer Winternacht,
hat auf des Grabens lehmdurchweichtem Schoß
die Wölfin, alle ihre Zähne bloß,
geworfen sieben Junge, Pfeil an Pfeil.
Und in der Nacht hat niemand sie gesehn,
und nicht ein Laut von ihr durchdringt die Nacht.
Sie liegt. Sie bebt. Träg leckt sie ihre Wunde.

Doch in der Ferne, rings in weiter Runde,
auf jedem Hofe wittert schon die Hündin
— die Kehle würgend an der eignen Kette —,
wittern sie alle dieser Mutter Ruch.
Ihr krankes Glück bricht durch die Flanken durch.
Begier glüht aus den Augen. Dumpfes Knurren
wird Heulen, fern und ferner, Hof an Hof.
An Ketten liegen sie. Der Wölfin Leib ist hohl . . .

Dein Einsam-sein? — Wirf deine Jungen du!

3.

Nie wirst du dem Licht bestreiten,
in des jungen Tages Glanz
Meer-Gewimmel auszubreiten
zu endlosem Perlenkranz.

Nie wirst du dem Leben wehren,
daß im Liede süß und bang,
singt ein Vogel sein Entbehren,
der sich an dein Fenster schwang.

Leugnest nie der Liebe Wesen;
denn aus Kindes Augen klar
wirst in Angst und Scham du lesen,
daß dein Lieben Selbstsucht war.

Und so lerne du begreifen
alles Leiden, das dich schlägt,
als die Frucht, die — voll im Reifen —
Erd und Himmel in sich trägt.

4.

Und hör dein Herz: wie Schlag an Schlag sich reiht.
Sein Takt hat deiner Tage Tanz geleitet.
Nicht als du prunktest mit des Glückes Kleid

in übermütigen Wahnes Trunkenheit,
warst du im Kreis, der froh die Zeit umschreitet.

Brannte dein Hirn von Schmerzen, die es litt?
Leg auf dein Herz die Hand: hör wie sich regen
geheimnisschwangere Keime, deren Segen
die dunklen, ernteschweren Schollen hegen,
die deine Qual, der scharfe Pflug, zerschnitt.

Nicht deinem Willen reifen alle Ähren,
nicht du erwählst die Saat, die voll erblüht.
Dein Herz wird deine Blume nur gebären.
Sei, in dir wurzelnd, gläubig du bemüht:
denn keiner Rose Duft ins Nichts versprüht.

Berechtigte Übertragung aus dem Niederländischen von Arthur Baillieu.

* * *

DER KAMPF DER WIRKLICHKEITEN

VON PAUL FECHTER

DAS Verhältnis zwischen Dichtung und Wirklichkeit ist seit Erfindung der Ästhetik eines der beliebtesten, von allen erdenklichen Standpunkten aus abgewandelten Themen. Von Baumgarten bis zum Naturalismus, von Lessing bis zu Stefan George ist es immer von neuem aufgenommen worden, meist von dem Bestreben aus, die Grenzen zwischen Kunstmöglichem und in der Wirklichkeit Möglichem mehr oder weniger genau abzustecken. Auf der Seite der Kunst bestand und besteht gewöhnlich das Bestreben, die Grenzen ihres Bereichs dauernd weiter gegen das Wirkliche hin vorzutragen, auf der Seite der Ästhetik die Neigung, diese Grenzen schon da festzulegen, wo Gewohnheit ihnen den Nimbus einer leisen Heiligkeit gibt. Die Wirklichkeit aber macht sich das Vergnügen, dieser Bestrebungen des Vortragens wie des Abgrenzens immer wieder zu spotten, indem sie sich, selbst wenn sie einmal unmittelbar erhascht scheint, schleunigst wieder dem Zugriff entwindet, die

Gegner desavouiert und überdies fast immer gleichzeitig ihr Reich nach anderen Richtungen weiter ausdehnt, also daß beiden die Aufgabe von neuem und auf neue, schwierigere Art gestellt wird.

Die Wirklichkeit hat es in diesem Falle leichter als die Kunst und als die Ästhetik; sie ist sozusagen der lachende Dritte. Sie sieht zu, wie sich die beiden andern mühen, weil sie ihnen genau genommen gar nicht in der Rolle des Objekts, des Materials gegenübersteht, sondern wie ein unbeteiligter Grenzbegriff. Und wenn man noch näher herangeht, ergibt sich, daß sie zur Hälfte wenigstens von der einen Gegenpartei, der Kunst, der Dichtung überhaupt erst wirklich realisiert und zugleich in eine neue Sphäre erhoben und vergeistigt wird, ohne dadurch als Wirklichkeit, als Realität auch nur das Mindeste einzubüßen. Die Wirklichkeit ist nicht das Objekt der Kunst oder der Dichtung, sondern teils ihre Grenze, teils dasjenige Agens, das mit seinen Reizen und seinen Fragen die Vorgänge, aus denen Kunst entsteht, überhaupt erst in Bewegung setzt. Sie ist von einem höheren Gesichtspunkt aus ein Etwas, das zuletzt über dem schöpferischen Subjekt steht, sich seiner als Medium bedient, um auf dem Umweg über diesen Helfer in eine neue Existenzform, in eine überwirkliche, geistige und damit nicht mehr dem Wandel unterworfene, bleibende Wirklichkeit einzugehen.

*

Dem naiven Betrachter sowohl der bildenden Kunst wie der Dichtung stellt sich das Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Werk ungefähr so dar, daß der Maler, der Bildhauer, der Dichter in seiner Arbeit ein Stück Wirklichkeit schreibend, malend, formend nachbildet. Hier sitzt ein Mensch vor einer Leinwand, drüben ein anderer; dieser andere wird abgemalt. Oder in Ton, in Bronze, in Marmor nachgebildet. Menschen erleben gewisse Schicksale, Freuden und Leiden, zeigen diese oder jene Eigentümlichkeiten und Charakterzüge: der Schriftsteller oder im feierlichen Fall der Dichter besieht sich diese Wesen, beschreibt sie, erzählt ihr Geschick; die Wirklichkeit geht auch in sein Werk ein. Etwas anderes ist es höchstens, sobald beim Dichter Verse, beim Maler mehr oder weniger symbolhaft bedeutungsvolle Zutaten einsetzen. Da verschiebt sich das Verhältnis ein bißchen zu Ungunsten der Wirklichkeit, und die große Kunst tritt in Aktion.

Sieht man indessen näher zu, so ergibt sich, daß die Dinge doch ein wenig

anders, komplizierter, tiefer liegen. Für die bildende Kunst hat Konrad Fiedler in seinem ausgezeichneten Essay über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit mit kritizistischer Akribie den wirklichen Vorgang festgestellt. Der Maler reproduziert nicht ein Stück Wirklichkeit, sondern realisiert das Stück Welt, das ihm und uns allen in einer verwirrenden, gleitenden, bewegten Vielheit gegeben ist, von der Seite der Sichtbarkeit her und macht es eigentlich in dieser Sichtbarkeit erst wirklich. Die ganze Welt, die wir draußen gegenständlich mit Farben, Luft und Licht, mit Raum und Dingen zu besitzen glauben, besteht de facto nur in dem rastlosen Strom von Vorstellungen, Empfindungen, Eindrücken, den wir erleben, ist uns in Bewußtseinszuständen, inneren Erlebnissen von ganz verschiedenen Deutlichkeitsgraden gegeben. Erst in der Kunst wird das Sein gewissermaßen nach der Seite der Sichtbarkeit zu seiner wahren Wirklichkeit gebracht. Die Tätigkeit des bildenden Künstlers setzt da ein, wo die des Auges am Ende ihrer Möglichkeiten angekommen ist. Indem der Künstler die Dinge unabhängig von dem was sie bedeuten, rein in ihrem sichtbaren Sein erfaßt und sie darstellend zu einer in allen Teilen klaren Vorstellung steigert, realisiert er das, was das Auge dem Bewußtsein liefert, jetzt rein für das Auge. Er bemächtigt sich sehend der Sichtbarkeit, indem er die sinnliche Tätigkeit des Auges in der künstlerischen Ausdrucksbewegung der Hand zu dauernden Resultaten für das Auge fortsetzt. Ein Haus, das gelb mit rot leuchtendem Dach vor dem dunkelgrünen Grund eines bewaldeten Hügels steht, löst er aus der Flüchtigkeit einmaligen Durchgangs durch das Blick- und Vorstellungsfeld des Betrachters, indem er das Sichtbarkeitsmaterial dieser flüchtigen Vorstellung, das Gelbe, das Rote, die geduckte Form vor dem dunkelgrünen, ruhig schwingenden Waldhügel unter dem grauen Himmel aus der Totalität des Stroms heraushebt und zu bleibender Wirklichkeit nun in dieser reinen Sichtbarkeit im Bilde unter den Gesetzen, die sein neues Dasein erfordert, verfestigt. Die Wirklichkeit ist nicht sein Objekt, sondern halb das, was ihn zum Produzieren bringt, ihn schöpferisch werden läßt, halb ist sie nach einer bestimmten Seite ihrer Daseinsmöglichkeiten genau genommen erst sein Resultat.

Ganz ähnlich stellt sich bei näherer Betrachtung auch das Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Dichtung heraus. Der Mensch schafft sich seinen

Wirklichkeitsbesitz in sehr verschiedenen Ausdruckstätigkeiten, und vielleicht die wesentlichste dieser Tätigkeiten ist die Sprache. Sie bezeichnet nicht eine für sich seiende Wirklichkeit; sondern sie ist selbst ebenso wie die Kunst eine Form der Wirklichkeit des Seins, das sich in ihr nach einer ganz bestimmten Richtung entwickelt. Im Sprechen greift der Mensch aus dem flutenden Strom von Vorstellungen, Begriffen, Eindrücken, Empfindungen einen Teil heraus, hebt ihn aus dem Unbestimmten ins Bestimmte, versucht, einen Teil seiner inneren Prozesse aus dem Vergehenden ins wenigstens für einen Augenblick Bleibende, aus einer unbestimmten, verworrenen in eine mehr oder weniger bestimmte, festumrissene Form des Daseins durch Formulieren und Aussprechen hineinzustellen. Das heißt, in der Sprache bringt der Mensch einen jeweils kleinen Teil seiner inneren Welt zur Faßbarkeit für sich und andere, indem er dem gleitend Erlebten ausgesprochen eine bestimmte Wirklichkeitsform gibt. In einem Satz, den ich äußere, stelle ich genau so ein Stück meiner gleitenden Vorstellungs-, Empfindungs- und Denkwelt in die Realität hinein wie der Maler in seinem Bild einen Teil seiner gleitenden Vorstellung nach der Seite der Sichtbarkeit. Er tut es für die sinnliche Wahrnehmung; der Sprechende für die denkende oder fühlende Auffassung. Es ist nicht so, daß erst der Gedanke, die Empfindung im Innern vorgegangen sein muß, um dann im ausgesprochenen oder geschriebenen Wort sozusagen wiederholt, veröffentlicht zu werden; sondern der innere Vorgang, sowohl der des Denkens wie der des Erkennens wie der des Fühlens oder des Erlebens wird vollkommene Wirklichkeit nach der Seite des geistig Faßbaren erst in dem Augenblick, in dem er die ihm adäquate Wortform, Wortwirklichkeit findet.

Das gilt in gleicher Weise für die äußere wie für die innere Realität. Nicht nur das was in mir vorgeht, wird dadurch, daß ich es sprechend formuliere, in die Welt realer Existenz hineingestellt; ganz in gleicher Weise werden sachliche oder objektive Feststellungen erst dadurch, daß sie gemacht werden, in die Wirklichkeit hinausgerissen. Der Satz: jenes Haus ist rot — ist etwas vollkommen anderes als die Tatsache des Rotseins in der Sichtbarkeit. Es ist die Feststellung dieses Sichtbarkeitsfaktums innerhalb der begrifflichen Welt und ihrer Zusammenhänge; es ist Wirklichkeit von einem ganz anderen Realitätsgrad als die da draußen, vielleicht die einzige, die wir

als lebende Wesen für uns überhaupt haben, und jedenfalls eine, vor der wir ein völlig anderes Evidenzgefühl bekommen als vor der objektiv existierenden außerhalb von uns.

*

Damit aber bekommt das Problem der Beziehung zwischen Urbild und Dichtung, selbst wenn man von allen weiteren erkenntnistheoretischen Diskussionen absieht, ein sehr anderes Gesicht. Das naive Gegenüber: hie Welt, hie Abbild — verschwindet, verwandelt sich in die erheblich weniger naive Zweiteilung: hier reale, objektive, äußere Wirklichkeit — hier subjektive, geistige, erst zu realisierende Wirklichkeit. Es ergibt sich, daß das Urbild nicht einfach abgemalt, abgeschrieben mit all seiner existenten Wirklichkeit in das Werk eingeht, sondern daß es genau wie das Haus im Bilde des Malers eine vollkommene Umwandlung erlebt und neu entsteht. Man könnte es so formulieren: für den Maler ist an seinem Urbild nur die Sichtbarkeit verwendbar, für den Autor an dem seinigen nur die Dichtbarkeit. Es ergibt sich, daß die Wirklichkeit als Wirklichkeit einen völligen Umwandlungsprozeß, ein Eingehen in eine vollkommen anders geartete Welt durchleben muß, um im Werk wieder aufzuerstehen; es ergibt sich überdies, daß ihr Material sich dabei eine sehr strenge Auslese gefallen lassen muß. Man könnte sagen, daß die Auswahl des Dichters sogar noch viel strenger und schärfer ist als die des Malers. Jedes irdische Ding ist zuletzt wohl sichtbar; die Parallele aber, daß nun auch jedes dichtbar, dichterisch verwertbar sein müßte, stimmt nicht. Der Kampf zwischen dem Gesetz des Werks und dem Material, an dem es sich verwirklicht, ist trotz der neuen Sachlichkeit auch in der Literatur noch immer viel strenger im begrifflichen, als im sinnlichen Produktionsbereich. Ich meine das nicht in dem Sinne etwa, daß gewisse Gegenstände, Vorgänge, Tatsachen wegen ihrer Roheit, Scheußlichkeit, Grobheit aus dem Bezirk des dichterisch Möglichen ausscheiden; davon kann heute so wenig mehr die Rede sein wie in der Malerei. Der Lustmord, den Otto Dix gemalt hat, hat im Pastor Ephraim Magnus, in der Krönung Richards von Hanns Henny Jahnn gegenständlich durchaus seine Parallele. Sachlich ist der Dichtung oder zum wenigsten der Literatur heute alles möglich, genau so wie der Malerei. Was ich meine, ist etwas anderes, ein Vorgang, der sich an ganz harmlosen Themen genau so vollzieht und darstellt wie an den wildesten Mutbeweisen. Jeder Vorgang, jede Gestalt, jedes

Problem der Realität, die von irgendeinem Autor in den Bereich seiner Tätigkeit hineingezogen und zum Thema eines Werks gemacht werden, offenbaren in dieser Behandlung plötzlich, daß gewisse Bestandteile ihrer realen Existenz sich in keiner Weise in die neue Wirklichkeitsform der Dichtung hinübersublimieren lassen. Ein Mensch, der in der Wirklichkeit mit gewissen Eigenheiten, Gewohnheiten, Redensarten, Manieren behaftet ist, kann diese Eigenheiten, Redensarten, Manieren, obwohl sie in der Wirklichkeit durch ihr bloßes Dasein als wirklich legitimiert sind, in seinen neuen Existenzbezirk im Werk nicht ohne weiteres hinübernehmen. Das Abbild erweist sich strenger als die Realität. Was draußen ohne weiteres als richtig empfunden und hingenommen wird, wirkt im literarischen Abglanz auf einmal unwirklich, falsch, unmöglich. Es zeigt sich, daß zwischen Wirklichkeit hier und Wirklichkeit dort eine ungeheure Kluft gähnt, daß die eine Wirklichkeit vieles, was in der andern wirklich ist, aus ihrem Bereich als in ihrem Sinn unwirklich ausstoßen muß — weil sonst der Leser den Widerspruch spürt und nun seinerseits das ganze Werk als unwirklich und unrichtig ablehnt, eben um dieser falschen, aus der wirklichen Wirklichkeit mit Unrecht in die neue hinübergenommenen Realität willen.

Den Deutschen hat dies, nebenbei bemerkt, von Anbeginn nicht recht einleuchten wollen. Sie haben immer wieder versucht, Wirkliches, weil es wirklich war, in die Kunst zu verschleppen. Der größte Teil der Eigenart der alten deutschen Malerei und oft auch die Literatur, der die anderen Völker und ebenso auch viele von uns heutigen Menschen befremdet, beruht auf eben diesem Hinübernehmen. Was man die deutsche Vorliebe für das Charakteristische genannt hat, ist eigentlich dieser Sinn für das zuletzt Antikunstwirkliche.

Es muß sich demnach beim Übergang des Lebens aus dem bloßen Dasein in das geformte Dasein des Werks irgendeine grundsätzliche Veränderung, Umwandlung, Konzentrierung vollziehen. Man könnte es so ausdrücken: die Wirklichkeit ist erst halb wirklich; sie enthält im Sinne Konrad Fiedlers noch eine solche Fülle verworrener, unwesentlicher, bedeutungsloser Realitätsbrocken, daß erst die strenge Auslese des Werks ihre reine Wirklichkeit vollenden kann. Diese Auslese vollzieht aber nicht eigentlich der Autor, sondern vollzieht die jeweilig bestimmt gerichtete und in dieser bestimmten

Richtung sich selbst festhaltende Wirklichkeitsart der Dichtung. Nicht der Autor stößt ab, sondern sozusagen das Werk selbst. Er kann sogar manches noch hineinnehmen wollen, was nachträglich von der Richtigkeit des Werks vielleicht zum Bedauern des Verfassers wieder abgestoßen wird. Es ist wie bei einem Bilde; selbst wenn es draußen vor der Natur gemalt wird: am Ende ist der Maler selbst erstaunt, was daraus geworden ist. Er hat sich scheinbar an die Dinge gehalten; in Wirklichkeit haben die Dinge, vom ersten Ansatz an sich an das Werk gehalten. Nicht er war das Bestimmende, sondern die erste Höhenlage einer Farbe im Bilde, aus der sich gesetzmäßig die Relationen zu den übrigen und damit die übrigen selbst ergaben. Die Transposition der einen Wirklichkeitsform, der äußeren, in die andere, die der Kunst, vollzieht sich jenseits der individuellen Willkür; der produktive Mensch ist Medium, gutes oder schlechtes, aber zuletzt doch nur Medium.

In der Malerei wird dieses Sichumsetzen der ungeordneten Dinge in bleibende, gesetzlich geordnete und realisierte Sichtbarkeit ohne weiteres als sinnvoll und notwendig verständlich. Wer den Vorgang sehr eindringlich erleben will, braucht nur die Photographie einer Landschaft, einer Straße, eines Stadtbildes neben ein Gemälde, eine Zeichnung des gleichen Objekts zu halten. Weniger unmittelbar wird erkennbar, daß ein ganz ähnlicher Prozeß auch in der literarischen Produktion vor sich geht. Auch in einer Dichtung, einer Erzählung, einem Roman wird ein Stück Welt, ein Mensch werden verschiedene Menschen vom Autor aufgegriffen und mit den Mitteln des Wortes ebenfalls vom Sichtbaren her dem später Lesenden, wenn auch auf eine andere Weise als innerhalb der Malerei, zugänglich gemacht. Nicht nur durch Beschreibung von Farben, Formen, Einzelheiten, sondern durch zweckmäßiges Nützen der Züge, auf denen die wesentliche Wirkungskraft für die Wiederrealisierung einer inneren Vorstellung im Aufnehmenden beruht. Der Maler gibt im Bild Anweisungen zur nachschöpferischen Wiederverwirklichung des Sichtbarkeitsausschnitts, den er gestalten wollte. Der Dichter gibt Anweisungen für die Verlebendigung einer Gestalt in der inneren Vorstellung des Lesenden. Die Mittel dazu sind von ganz anderer Art als die des Malers. Der Autor kann noch soviel malerisch beschreiben, mit Farben, Nuancen, Formen arbeiten; er erreicht höchstens, daß der Lesende anfängt nachzudenken, aber nicht, daß seine innere Vorstellungskraft, auf

die es abgesehen ist, lebendig wird. Das erreichen ganz andere Mittel gar nicht malerischer, beschreibender oder zeichnender Art, Mittel, die sich an eine andere Kraft des Vorstellens wenden als die vom äußeren Bild bedingten. Wenn man an den zweiten Vers der Mondnacht von Eichendorff denkt, wenn möglich ohne Reminiszenzen Schumannscher Musik: — da ist kein Wort von Farbe, und man befindet sich doch im Augenblick in einem weiten, blauen und silbernen Reich. Hat eine vollkommene Farbenvorstellung von dem farblos bläulichen Glanz wogenden Korns in der Lichtfülle der Nacht. Oder ein anderes Beispiel: man stelle sich irgendeine wohlbekannte Gestalt eines Romans vor und vergleiche diese Vorstellung dann nachträglich einmal genau mit den Merkmalen, die der Autor der Gestalt auf den Weg mitgegeben hat. Die Vorstellung und des Autors Beschreibung werden sich in den allerwenigsten Fällen decken. Was an Sicherheit in der Vorstellung des Lesenden ist, erwächst meist aus völlig andern Ingredienzien als den bloßen malenden Sichtbarkeitsfaktoren des Textes. Es gibt viele Autoren, die selbst nicht wissen, ob ihre Helden blond oder braun sind, was für Kleider sie tragen, Autoren, die mit der Konsequenz beim Durchhalten dieser Angaben schwere Kämpfe auszufechten haben. Trotzdem trägt nachher der Leser eine durchaus anschauliche, lebendige Vorstellung vom Aussehen der einzelnen Gestalten davon, weil er die Anweisungen für seine produktive Phantasie instinktiv ganz anderen Dingen entnimmt als den Beschreibungen. Es gibt eigentlich nur einen Fall, in dem die Beschreibung der Helden, die der Autor gibt, auch die Vorstellung der Leser absolut gebunden hat: das ist der Don Quixote. Der irrende Ritter und sein dicker Diener sind nach Cervantes Herren der Nachweltphantasie geworden, wobei dahingestellt bleiben mag, wieviel Illustratoren und Maler bei der Vorstellung dieser Typen mitgewirkt haben.

Trotzdem muß man zugeben, daß die sichtbare, greifbare Wirklichkeit eines Menschen für den Schriftsteller als Halt zum Mindesten ebensoviel bedeutet wie für den Maler, der seine Bilder im Atelier malt, die Natur und das Draußen. Der Autor, der von einem Menschen erzählt oder ihn auf die Bühne stellt, muß selbst eine durchaus anschauliche Vorstellung von ihm haben, muß wissen, wie er aussieht, ob er groß oder klein ist, wie er sich bewegt, wie er spricht, wie er geht und steht. Er kann sich das selbstverständ-

lich alles rein aus der Phantasie vorstellen und besonders stark eidetisch veranlagte Menschen werden imstande sein, Gestalten ihres Werks nicht nur in sich, sondern ganz anschaulich vor sich, beinahe auf die Wand projiziert zu sehen. In Fällen aber, in denen diese projektive Vorstellungskraft des äußeren Auges nicht vorhanden ist, wird der Autor oft seine Vorstellung gewissermaßen an einem lebendigen Vorbild oder Urbild zu stützen versuchen. Er denkt sich beispielsweise seinen Helden oder irgendeine andere Gestalt seines Werks als einen großen, schlanken Mann, Reitertypus, leicht vorgebeugt, mit langen Stiefeln, und auf einmal identifiziert sich diese fiktive Figur mit irgendeinem Kavallerieoffizier seiner Bekanntschaft. Die Gestalt bekommt auf einmal ein Urbild, selbst wenn sie es vielleicht an sich für ihre Schicksale und ihr Wesen gar nicht brauchte. Wenn der Autor an sie denkt, sieht er die langen gelben Stiefel, die graugrüne Uniform, den gelben Reitstock, das Monokel des Originals, aber nicht das Original selbst. Er nimmt die Züge nicht mehr direkt aus der Wirklichkeit, obwohl er sich an sie hält: er nimmt sie schon aus seiner Erinnerung. Und diese Vorstellung bildenden Erinnerungsmomente werden ihm nun legitimes, im Leser wieder Vorstellung wirkendes Gestaltungsmaterial für die Figur seiner Erzählung. Was in ihm das Erinnerungsbild bestimmte, bestimmt im Leser automatisch und widerspruchslos die Vorstellung. Das Urbild ist über die Erinnerung des Verfassers bereits in eine innere Wirklichkeit eingegangen, und das, womit es eingegangen ist, kann ohne weiteres als legitimes Material verwendet werden; das Werk stößt es nicht mehr ab wie vordem das unmittelbar aus der noch nicht gereinigten äußeren Wirklichkeit genommene Material.

Von hier aus ergibt sich, daß unter Umständen zu jeder Gestalt eines Romans als Urbild ein wirklicher Mensch oder besser die Erinnerung an einen wirklichen Menschen gehören kann, ohne daß deshalb der Roman ein Schlüsselroman zu sein braucht. Die Schicksale und Verflechtungen der Menschen können in der Wirklichkeit ganz anders abgelaufen sein; nur die einzelnen Gestalten sind jeweils mit ihrer Sichtbarkeit, ihrer äußeren Erscheinung, vielleicht auch mit ihrem Gehaben, ihrem Reden, ihrem Charakter, soweit dieser nicht als allzu wirklich ausscheidet, in das Werk eingegangen. Sie bilden gewissermaßen die festen Punkte in der Vorstellungsmasse des Schreibenden, das, woran er sich jeweils wieder klammern und

festhalten kann, wenn das Werk und sein Fluß ihn dahinzureißen drohen. Sie sind gewissermaßen die natürlichen Haltepunkte, die Stützen, die das Leben selbst dem Autor bietet. Er kann sich selbstverständlich auch auf andere Weise helfen. Von Gustav Freytag, glaube ich, wird erzählt, daß er von jeder Gestalt seiner Romane eine exakte Personalbeschreibung auf dem Tisch liegen hatte, an dem sein Sekretär saß und schrieb, und daß es des öfteren vorkam, daß dieser freundliche Mann den diktierenden Dichter korrigieren mußte, sobald der z. B. von den blonden Locken seiner Heldin schwärmte, indem er roh und bescheiden zugleich dazwischenfuhr: «Entschuldigen Herr Hofrat — sie ist schwarz.» Die Notizen wie die Pappfigürchen spielen hier dieselbe Stützenrolle wie oben die Erinnerung an das reale Urbild. Unter Umständen kann auch ein fremder Mensch und sogar eine Photographie diese Rolle übernehmen. Eine Schriftstellerin schrieb einen historischen Roman um eine deutsche Kaisergestalt und nahm als Urbild des Helden einen Schauspieler. Dessen Photographie in allen möglichen Lebenslagen stand um sie herum und diente gewissermaßen als Urbildersatz. Wie weit solch eine Realität aus Pappe und Papier Einfluß auf den späteren Wirklichkeitsgrad der dichterischen Gestalt im Werk hat, bleibe dahingestellt. Wahrscheinlich ist, daß das lebendige Urbild seine Funktion zum mindesten etwas wirklichkeitsnäher, sagen wir realistischer erfüllen wird.

*

Die Vorstellungswirklichkeit mit dem Vorzeichen Sichtbarkeit ist nicht die einzige, in die der flüchtige Glanz des Urbildes in der Dichtung eingeht. Fast wesentlicher noch ist die Komponente vom Akustischen her. Sie zerfällt bei genauerer Betrachtung in zwei Teilfaktoren: einen, der dem Dichter allein gehört, und einen, den er mit der Gestalt und dem Urbild zu teilen hat. Der persönliche Anteil bezieht sich im wesentlichen auf Fluß und Rhythmus der Erzählungsteile, in denen Wesen und Existenz des Urbildes, soweit sie nicht zum Bereich des Sichtbaren gehören, dargestellt werden; der objektive, distanziertere bezieht sich auf die direkten Reden und Worte der Gestalt selbst im Werk. (Obwohl der Autor hier auch noch mitspricht.)

Hier scheint der Punkt zu liegen, an dem das Urbild am stärksten, am direktesten in ein Dichtwerk einzugehen vermag. Der Autor brauchte ja, pa-

radox gesprochen, wenn er einen Menschen für sein Werk benutzen will, sozusagen nur mitzustenographieren, eine Zeitlang Äußerungen, Meinungen und Reden des Modells aufzuzeichnen und dieses Material möglichst unverändert, soweit es die Situation seiner Dichtung gestattet, in seine Arbeit hinüberzunehmen. Ich habe schon einmal auf die Schwierigkeiten verwiesen, die sich bei diesem Verfahren aus dem Zusammenstoß der beiden Wirklichkeiten, der realen und der dichterischen, sofort ergeben. Das in der Wirklichkeit ganz richtige Wort ist im Werk nicht mehr richtig; es steht fremd aus einer anderen Welt kommend in dem neuen Zusammenhang und erzielt oft eine Wirkung genau entgegengesetzt der, die es erzielen soll. Es wirkt nicht naturwahr; es wirkt falsch, etwa wie ein Nichtschauspieler, ein ungeschminkter Mensch aus der Wirklichkeit, der plötzlich zwischen richtigen Schauspielern auf der Bühne erscheint, regelmäßig falsch, unwahr, unmöglich und unwirklich wirkt. Der Dichter Meier in Wedekinds Junger Welt ist die schönste Parodie auf diesen naturalistischen Irrweg. Die Geschichte von dem Autor, der dauernd mit dem Notizbuch in der Hand herumläuft und alles aufschreibt, was er hört, der das Leben seines Freundes und seiner Familie möglichst wirklich und realistisch auf die Szene bringt, sodann einen Durchfall erlebt, wutentbrannt zu dem Urbild gelaufen kommt und ihm vorwirft, er habe entweder gelogen oder sein Leben nicht realistisch richtig gelebt; denn sonst hätte das Stück ein Erfolg werden müssen — diese lustige Persiflage Gerhart Hauptmanns zeigt das tatsächliche Verhältnis zwischen Realität und Werk, zwischen Urbild und Dichtung mit einer Hellsichtigkeit auf, die das ganze naturalistische Unternehmen, sofern es wirklich theoretisch-naturalistisch zu sein versucht und nicht gute, alte, verkleidete Gartenlaubendichtung ist, von vorneherein ab absurdum führt.

Denn in Wirklichkeit vollzieht sich gerade im Akustischen, im Redenlassen der Menschen, sei es im Drama, sei es im Roman, eine noch viel stärkere Umsetzung des Urbildmaterials als da, wo es sich ums Sichtbare handelt. Das noch viel leichtere, noch weniger greifbare Substrat des Wortklangs wird beim Übergang in die neue Wirklichkeitsform ganz von selbst so umgewandelt, daß ein durchaus anderes Gebild entsteht, als etwa die Urform der Rede draußen im Dasein es war oder ist. Am besten zeigt das irgendein Roman Fontanes, etwa die «Poggenpuhls». Eine ganz einfache,

ganz realistische Geschichte, deren Urbilder wir alle hundertfach gekannt haben; Offiziersfamilie mit wenig Mitteln, der Vater tot, der Sohn wieder Leutnant, bestes Berlin des ausklingenden Jahrhunderts. Wenn man an das Buch zurückdenkt, hat man das Gefühl, an ein Stück Wirklichkeit zu denken. So sehr, daß man am Bahnhof Großgörschenstraße gegenüber dem Matthäikirchhof unwillkürlich immer nach dem Hause sucht, in dem die verwitwete Frau Majorin von Poggenpuhl wohl gewohnt haben mag. Wenn man aber dann das Buch selbst wieder einmal vornimmt und ein Stück der Familienunterhaltung liest, dann merkt man plötzlich zur eigenen Überraschung, daß da von Wirklichkeit bei allem Realismus eigentlich kaum noch etwas übriggeblieben ist. Klang und Melodie der berlinischen Urbilder haben sich völlig aufgelöst in die Wirklichkeit der Fontaneschen Melodie. Vom Realen ist fast nichts mehr geblieben. Kein Mensch spricht, wie diese Menschen sprechen. Jede dieser Gestalten lebt nur nur noch vom Fluß und Rhythmus ihres Schöpfers. Die Umsetzung ist hier fast ohne Rückstände vollzogen. Man empfindet sie sehr bald, wenn man einige Seiten von diesen Gesprächen liest und plötzlich merkt, wie man auf einmal nur noch in dieser leicht dahinklingenden, ein bißchen heiteren, ein bißchen traurigen Welt schwebt, die Umwelt völlig vergessen hat und den Klang der Worte halb mit dem inneren Ohr so vernimmt, als sprächen nicht mehr die einzelnen Partner der Unterhaltung, sondern als hörte man die Stimme des alten Fontane ihre Gespräche referieren. Es vollzieht sich auf geheime Weise unmerklich der Übergang vom Dialog ersten Grades in einen Dialog zweiten Grades, vom rein dramatischen in den bereits referierten der Erzählung, aus der einen akustischen Realität in die andere.

Man könnte hier einwenden: Schön — das hat vielleicht alles seine Richtigkeit für Erzählung und Roman. Aber wie ist es beim Drama? Im naturalistischen Drama wird doch ohne weiteres Sprechweise und Ausdrucksart des realen Urbilds in die Wirklichkeit der Dichtung hinübergenommen? Natürlich darf jede Gestalt nur sagen, was ihr in der vom Gang der Handlung bestimmten Ökonomie des Ganzen zukommt; die Art, wie sie es sagt, Tonfall, Rhythmus, Wahl der Worte könnte aber doch unmittelbar aus der Realität hinübergenommen werden?

Theoretisch steht dem sicher nichts im Wege. Die Praxis aber zeigt einen

durchaus anderen Verlauf. Man weiß, daß Hauptmann zum Beispiel seine beiden Komödien um die Figur der Mutter Wolffen durchaus nach lebendigen Urbildern gestaltet hat. Die Wolffen selbst lebt noch heute als zweiundachtzigjährige Frau irgendwo im Osten Berlins, und auch die Nebengestalten sowohl des Biberpelzes wie des roten Hahns laufen bzw. liefen dort alle in lebendiger Vorortsrealität herum. Selbst für den Doktor Boxer gab es ein lebendes Urbild, den getreuen Mentor der ganzen Fischerschen Literatur, Moritz Heimann. Wenn irgendwo, so müßte also in diesen naturalistischen Komödien aus der Berliner Gegend die Wirklichkeit der Urbilder nur leicht den Forderungen des Dramas angepaßt, in Sprache, Sprachrhythmus, Sprachmelodie in ihrem ganzen Sichselbstdarstellungsmaterial verwendet sein. Nimmt man einmal den Roten Hahn vor, so sieht man auch zunächst einen äußerlich ganz auf Wirklichkeit gestellten Dialog, ein Gemisch aus Berlinischem und Schlesischem, das mit heißem Bemühen um Annäherung an den Klang der Wirklichkeit, an die Sprechweise der märkischen Urbilder hergestellt worden ist. Der Amtsvorsteher Wehrhahn, Fielitz, Schmarowsky, sie alle sprechen anscheinend absolutes, dialektgefärbtes Wirklichkeitsdeutsch, bis man auf einmal dahinter kommt, daß Reden und Gegenreden der Komödie nicht nur nicht berlinischen Rhythmus haben, sondern sich fast durchgehend reinlich in jenen Hauptmannrhythmus aufteilen lassen, den Albert Sörgel zuerst im Florian Geyer, im Michael Kramer nachgewiesen hat. Man kann auf jeder beliebigen Seite die Probe machen. Sämtliche Figuren der Dichtung reden durchaus nicht im Rhythmus der Wirklichkeit, sondern im Hauptmannrhythmus. Wehrhahn genau so gut wie die Wolffen, und stellenweise fügt sich der ganze Dialog in die heimlichen Verse. Ein Beispiel mag hier stehen, ein Gespräch zwischen Langheinrich und Ede:

«Endlich, jut det Se da sind, Meester!
Det reißt mit de Nachfrage jarnich ab!
Hebben Se se noch jetroffen, Meester?»
«Schnauze, ick habe Jeschäfte jehat.
Nu soll mr doch eener 'n Dahler schenken,
Wenn det hier nich Dokter Boxer is!
Wie jehts denn? Wie stehts denn? Wat machen Se denn?
Wieder in Hafen injeloofen?»

So geht es seitenlang, ohne daß der Autor offenbar auch nur einen Schatten von dieser heimlichen Versrhythmik, von dem Ersatz der Wirklichkeit durch seine verkappte Poesie gemerkt hat.

An diesem Punkt nun tut sich recht eigentlich das Problem auf, das mit den Titelworten gegeben ist, nämlich die Frage: wieweit überhaupt ein Stück lebendiger Wirklichkeit in ein Dichtwerk hinübergenommen werden kann, oder mit andern Worten: an diesem Punkt wird die Frage der Schlüsseldichtung, der Dichtung nach dem Modell akut. Mag es auch bei schärferer Betrachtung sich als irrig erweisen, daß ein Autor im Stande ist, die visuelle und akustische Realität eines Urbilds in seine Welt unverwandelt hinüberzunehmen; sicher ist, daß er die Möglichkeit hat, ein Stück Menschenschicksal, das ihm in der Wirklichkeit begegnet, samt den handelnden Menschen zur Grundlage seiner Arbeit, sei es eines Dramas, sei es eines Romans zu machen. Die Schlüsseldichtung ist zu allen Zeiten ein nicht geringer Bestandteil des literarischen Schaffens gewesen; die Dichtung hat fast immer die Neigung gehabt, Werke mit lebendigen Urbildern in die Welt zu setzen. Vom Werther bis zu Fontanes L'Adultera, von Soll und Haben bis zum Zauberberg, von Sodoms Ende bis zu Gabriel Schillings Flucht, von Tasso bis zur Versunkenen Glocke: immer wieder ist ein lebendiges Stück Schicksal samt den Gestalten, die es lebten und erlitten, in die Welt der Dichtung verschleppt worden.

Allerdings: sieht man näher zu, so ergibt sich auch hier, daß diese unmittelbare Verschleppung zuletzt doch nur Anekdote ist. Auch in diesen Schlüsselfällen liegt die Sache zuletzt wieder so: der Autor hat an bestimmte Menschen gedacht, hat bestimmte äußere Schicksale dem Geschehen seines Werkes unterlegt, hat vielleicht gewisse Begebenheiten besonderer Art leicht wiedererkenntlich in seinem Buche erzählt oder gestaltet. Kommt aber jemand, der die Menschen, ihre wirkliche Art, ihr Gehaben, ihre Haltung und Redeweise genau kennt, und wird vor das angeblich unmittelbare Abbild, vor die angebliche Photographie im Werk gestellt, so wird er in den meisten Fällen aufrichtige Mühe haben, auch seinerseits auf diese Beziehung zu kommen, die er rein von sich aus, ohne Kenntnis des Sachverhalts kaum je erkannt hätte. Gewiß, in Fällen wie Werther, wie L'Adultera, in denen sehr bekannt gewordene Schicksale von Menschen in

besonderer Verflechtung beschrieben werden, in denen wie in dem Roman Fontanes die Beziehung so weit geht, daß der Held im Buch fast dieselbe große Kunstsammlung besitzt wie der Held des Geschehens in der Wirklichkeit — in solchen Fällen ergibt sich natürlich eine äußere Ähnlichkeit der Verhältnisse, die jeden, der um den Lebensvorgang weiß, ihn ohne weiteres im Buch wiedererkennen läßt. Diese Ähnlichkeiten der Verhältnisse aber, vielleicht auch gewisse äußere Einzelheiten sind in diesen Schlüsselfällen das eigentlich Entscheidende, nicht die Gestalten. Die Sache liegt so, daß man die Gestalten im Grunde erst aus diesen äußeren Ähnlichkeiten der Verhältnisse wiedererkennt und nicht aus ihren Abbildern. Käme in L'Adultera nicht die Ravenésche Gemäldegalerie vor — wer weiß, ob die Berliner überhaupt auf die Idee gekommen wären, ein Stück Schicksal dieser Familie in der Erzählung Fontanes wiederzufinden. Wer den «Kopf» von Heinrich Mann kennt, weiß, was für eine entsetzliche Mühe es bereitet, in diesem Roman den politischen Schlüsselroman zu erkennen, als der er geschrieben ist. Wer jemals den Fürsten Bülow in natura, und sei es auch nur in seinen Reden erlebt hat, wird kaum je auf die Idee kommen, ihn in der wunderlichen aus mühsamer Literatur zusammengeklebten Zentralgestalt dieser Geschichte wiederzufinden.

Es ist eben auch in diesen Fällen wie überhaupt im Verhältnis zwischen Dichtung und Wirklichkeit: jede hat ihre eigene Realität, und die äußere Wirklichkeit kann in die der Dichtung nur eingehen, wenn sie sich nach irgendeiner Seite der geistigen Wirklichkeit aus der verworrenen Vielheit des Daseinsstroms heraushebt und nun nach den Gesetzen dieser geistigen neuen Realität umbilden läßt. Diese Gesetze wirken sich ganz von selber aus. Wer jemals den Versuch gemacht hat, ein Stück lebendiger Wirklichkeit in einem Stück literarischer Arbeit zu verwerten, der wird wissen, was für harte Widerstände das Leben seiner Vergewaltigung in der Dichtung entgegensetzt. Man trifft auf einen Menschen irgendwo in seiner Bekanntschaft, der so seltsam und wunderlich ist in all seinen Taten und Meinungen, daß man sich sagt: das ist ja ein herrliches Modell für eine Gestalt in dem und dem Zusammenhang. Und dann macht man den Versuch und beginnt, diesen Menschen in den Umkreis der anderen Schachfiguren des Werks hineinzuziehen mit all seinen wunderlichen Taten und Eigenheiten. Und auf ein-

mal merkt man mit Erstaunen, daß einem unter den Händen etwas ganz anderes entsteht, daß viele Dinge, die man in der Wirklichkeit als sehr schön und verwendbar empfand, lautlos in der Versenkung verschwinden, daß die Gestalt, einmal hineingestellt in die neue Realität, plötzlich wie von selbst zu leben, eigene Züge, eigene Notwendigkeiten zu entfalten beginnt, die mit dem Urbild draußen nicht das mindeste mehr zu tun haben. Dieses Urbild hat wohl den zeugenden Anstoß gegeben; das was es erzeugte, wächst nach seinen eigenen Notwendigkeiten, von sich selbst aus weiter, also daß dem Autor sehr oft entgegen seiner ursprünglichen Absicht ganz etwas anderes unter den Händen entsteht. Die äußeren Umstände, das was nach Simmels geliebter Formel um die Menschen herumsteht, kleine Belanglosigkeiten des Äußeren — die bleiben erhalten; der Kern entzieht sich dem Eingefangenwerden. Das Reich der Dichtung ist genau so eine Welt für sich wie das Reich der Wirklichkeit; beide sind niemals zur Deckung zu bringen. Es ist sehr eigen, daß unter Umständen Menschen, die der Autor gar nicht persönlich gekannt hat, von denen er nur aus Erzählungen anderer weiß, viel ähnlicher, dem Original entsprechender geraten als die, die er aus eigener Anschauung nur allzu gut kennt. Aus den Anekdoten und Berichten anderer wächst bereits beim Hören eine neue Vorstellungswirklichkeit, die sich, wenn die Anekdoten gut sind und die Berichte ebenfalls, nun schon vor aller literarischen Verarbeitung beim bloßen Zuhören formt, und zwar schon aus Wirklichkeitsmaterial der Dichtung formt, das heißt aus unmittelbar weiter Verwendbarem und nicht erst aus bloß Realem, Anschaulichem oder Hörbarem, von dem noch gar nicht feststeht, wieweit die Wirklichkeit des Werks es nachher annimmt oder abstößt.

Hier ist der Punkt, an dem der Schlüsselroman sich unmittelbar mit dem historischen Roman berührt, das Drama nach lebendigen Vorbildern mit der historischen Tragödie. Nur daß bei geschichtlichen Gestalten die Erzählungen und Berichte Dritter bereits gedruckt vorliegen, während sie bei lebenden Menschen noch mündlich lebendig, unmittelbar weitergegeben werden. Die Beziehung ist trotzdem gegeben; alle historische Dichtung ist zuletzt auch Schlüsseldichtung, bei der man nur den Schlüssel deutlich und für alle sichtbar hat im Schloß stecken lassen. Die Neigung für historische Dichtung scheint in der modernen Literatur nicht allzu groß zu sein.

Dagegen hat sich in den letzten Jahren an vielen Stellen der europäischen Literatur eine Veränderung im Verhältnis zwischen Urbild und Dichtung ergeben, die sehr merkwürdig doch auf die historische Dichtung und ihr Vorgehen zurückzuweisen scheint. Ich meine die Tatsache, daß auch heutige Autoren gewissermaßen historisch verfahren und in ihren Werken Schlüsseldichtung zugleich mit dem zugehörigen Schlüssel liefern. Wenn man heute Romane aus der Gegenwart herausgreift, so wird es einem mehr als einmal begegnen, daß man plötzlich neben den erfundenen Gestalten der Erzählung wirkliche, lebendige Menschen von heute mit ihrem wirklichen Namen auftreten sieht, teils als Nebenfiguren, teils lebendig in das Geschehen verwickelt. Die Romantik kannte dieses Verfahren auch schon, aber in der Hauptsache nur für den Autor. Grabbe wandert mit der Laterne in der Hand durch den letzten Akt seiner betrunkenen Komödie vom Teufel und dem versoffenen Schulmeister, und wenn im Münchhausen die Verwirrung aufs höchste gestiegen ist, erscheint der Schriftsteller Immermann selbst auf dem Plan und gibt sich redliche Mühe, die Fäden wieder auseinanderzuwirren. Für die eigene Person machte man bereits damals vom Recht der Maskenlosigkeit Gebrauch, während man den Nebenmenschen, die man im übrigen genau so abmalte wie heute, noch schamhaft einen mehr oder weniger verdrehten Namen zur Verschleierung der Identität umhing. Heute verzichtet der Autor des öfteren auf alle literarische Romantik und auf alle Verkleidung. Er faßt sein Opfer unmittelbar und stellt es mit seinem wirklichen Namen in seine Erzählung hinein. Ich will nur ein Beispiel nennen: Hans Grimm und seinen Roman vom Volk ohne Raum. Da wandert ein gutes Stück jüngster deutscher Vergangenheit mit seinen wirklichen Namen redend und handelnd durch die Seiten, der Hauptmann von Erkert aus dem Hottentottenfeldzug und Wolfgang Heine und Gerhard Hildebrandt und manch ein anderer noch, und der Dichter selbst hat sich sachlich und unsentimental ebenfalls mit seinem richtigen Namen in die Handlung hineingestellt. In London ist kürzlich ein neuer Roman von Bennett erschienen: in dem ist eine der Hauptfiguren der stadtbekannte und sehr beliebte Dekan von St. Pauls, der mit seinem wirklichen Namen dauernd redend und handelnd in der Geschichte auftritt. Und man kann mit leichter Mühe noch mehr Bücher von heute finden, in denen die gleiche

Erscheinung zutage tritt. Das Urbild wird nicht mehr nur mit seinen Wesenszügen, es wird gleich mit Nam und Art auf einmal in die neue Welt hinübergetragen.

In dieser Erscheinung gehen die verschiedensten Strebungen nebeneinander her. Grundlegend ist wohl der ungeheure Wirklichkeitsdrang, der noch einmal, als wenn die ganze hundertjährige Welle des Konkreten im Überschlagen wäre, in den Jahren nach dem Kriege nicht nur die deutsche Welt gepackt hat. Es ist, als ob die alte Wirklichkeit den Menschen auf allen Gebieten nicht mehr wirklich genug ist, als ob sie das Bedürfnis und das unwiderstehliche Bestreben empfinden, ihren Lebensbereich so nah wie irgend möglich an das nun wirklich Wirkliche heranzudrängen, als ob sie das, was jahrzehntelang als letzte Wirklichkeit galt, wieder als Maske und noch nicht einmal letzte Maske durchschaut haben und nun dem Dasein diese Masken, am liebsten auch gleich die nächsten darunter liegenden auf allen Gebieten abreißen möchten. Man sieht die Erscheinung sehr deutlich auf dem Gebiet der Malerei, wo sie etwa durch Namen wie Otto Dix, Max Beckmann bezeichnet wird; man sieht sie in der Literatur in der Tatsache, daß heute in Drama und Roman Dinge ausgesprochen und dargestellt werden können, an die noch der blutrünstigste Naturalismus der achtziger Jahre in seinen kühnsten Stunden niemals auch nur gedacht hätte. Man sieht es verwandelt und doch verwandt auf dem Gebiet der Naturwissenschaften: die Physik vor allem und die Chemie, aber auch die Mathematik haben die Grenzen ihrer Wirklichkeiten in den letzten fünfundzwanzig Jahren unendlich viel weiter vorgetragen. Das Atom, einst die letzte Wirklichkeit, ist heute nicht einmal mehr die vorletzte, ein ungeheures Reich neuer Realitäten des Kleinen und Kleinsten hat sich hinter ihm aufgetan, der Bereich des Begriffs Wirklichkeit ist nach allen Richtungen ungeheuerlich erweitert worden. Aus dieser Erweiterung aber hat sich offenbar ein sehr verändertes Gefühlsverhältnis zur Wirklichkeit auch innerhalb der Dichtung ergeben. Nicht nur, daß die Menschen heute in der Erzählung wie im Drama rein gegenständlich Dinge und Vorgänge ertragen, die sie vor einem Menschenalter überhaupt nicht hätten hinnehmen können; auch das Richtigkeitsgefühl hat sich verändert.

Ich meine so: wenn um 1900 oder früher ein Autor in einem Berliner

Roman ein wirklich existierendes Geschäft, ein wirklich existierendes Restaurant genannt hätte, um seinen Helden dort einkaufen oder dinieren zu lassen; das Gefühl des Lesers hätte sich gegen diesen plötzlichen Durchbruch der Wirklichkeit durch die Romanrealität sicher aufgelehnt. Bei Hoffmann nahm man es hin, daß die Helden nach den Zelten gingen, Kaffee zu trinken. Da war alles Vergangenheit, Historie. Das Gegenwartsrichtigkeitsgefühl aber war noch nicht so stark, eine solche Anknüpfung an die wirkliche Umwelt nicht als peinliches Verlassen der Literatursphäre zu vermerken. Erst Fontane konnte es sich leisten, das Schauspielhaus und die Stettiner Sänger, Kranzler und Dressel in seine Berliner Geschichten hineinzubringen. Darüber hinaus ist auch er nicht gegangen. Jetzt nach dem Kriege hat das Gefühl offenbar unvermerkt eine solche Erweiterung seines Bereichs zur Welt hin erfahren, das, was vom Wirklichen als literarisch verwendbar und richtig empfunden wird, hat sich so ungeheuer vermehrt, daß es heute durchaus möglich ist, wirkliche Menschen mit ihrem wirklichen Namen in eine in der Gegenwart spielende Geschichte hineinzustellen, ohne daß der wachsame Instinkt des Lesenden, sein Kunstgefühl oder wie man es sonst noch umschreiben will, sich dagegen auflehnt.

Damit scheint nun das Urbild seinen unverhüllten Einzug in die Literatur gehalten zu haben. Es bedarf keiner Maske, keiner Namensverdrehung, keiner Verkleidung, keines Schlüssels mehr; die rohe Wirklichkeit kann ganz unmittelbar so wie sie ist in die Dichtung hineinverschleppt werden. Aber — es scheint nur so. In Wirklichkeit liegt die Sache ganz anders, hat sich am Wesen des Umwandlungsprozesses nicht das mindeste geändert. Der Autor hat nur einfach hinter dem Rücken des Lesers sich eines Wirkungsfaktors bemächtigt, der im Grunde illegitim ist, nämlich der allgemeinen Bekanntheit eines Namens. Dieses ganze Vorgehen, dieses Hinübernehmen eines Menschen in eine Dichtung, ohne ihn umzutaufen, hat nämlich nur dann Sinn und Wirkung, wenn das betreffende Objekt dem Leser schon vorher aus anderen Gebieten des Lebens bekannt war. Herrn Meier aus der Ackerstraße, den kein Leser kennt, könnte ein Autor noch so richtig und in all seiner urbildlichen Leiblichkeit in eine Erzählung oder ein Drama verschleppen; es brächte ihn der Wirklichkeit um keinen Zoll näher. Erst wenn er Gestalten nimmt, die jeder kennt, sei es nun Krupp

oder Breitensträter, Nurmi oder Henny Porten oder allenfalls noch Gerhart Hauptmann, erst dann kann er auf eine Wirkung des Verfahrens rechnen, sich darauf verlassen, daß das Urbild und seine realen Wirkungsfaktoren in die gewünschte Aktion treten. Er kann sich sogar so sehr darauf verlassen, daß er sich um die Wirkung seiner Darstellungsmittel etwa gegenüber dem Phänomen Lubitsch oder Jackie Coogan gar nicht mehr so besonders viel zu kümmern braucht; denn was hier wirkt, wenigstens auf den primitiven Durchschnittsleser wirkt, der ohne viel künstlerische Ansprüche an die Lektüre herangeht, ist nicht so sehr die D a r s t e l l u n g der Wirklichkeit des Urbilds, als vielmehr seine, des Lesers mitschwingende V o r s t e l l u n g von der Wirklichkeit des Urbilds. Sobald der Knopf Nurmi oder Gerhart Hauptmann berührt wird, beginnt es an gewissen Stellen im Gehirn zu läuten, und dieses Läuten macht sich der Autor, der einen lebenden englischen Dekan oder sonst irgendeinen Menschen aus dem gemeinsamen Kreis der Umwelt in den Bereich einer Geschichte hineinstellt, zunutze. Die neue Sachlichkeit, die in dieser Methode des Dichtens scheinbar zutage tritt, enthüllt sich in Wirklichkeit beinahe als eine verkappte Form historischer Dichtung. Genau so, wie der Verfasser geschichtlicher Romane oder Dramen mit der Unterstützung der Reste rechnet, die aus dem Geschichtsunterricht an gefühlsbetonten Vorstellungen im Leser zurückgeblieben sind, genau so rechnet der ganz moderne Autor, wenigstens in den meisten Fällen damit, daß die aktuelle Historienwirkung, der Glanz allgemeiner Bekanntheit um einen Namen ihm zum mindesten beim Werben der Leser zu Hilfe kommt. Anders liegt die Sache nur im Falle Hans Grimms. Der hat, wie gesagt, ebenfalls lebendige Menschen und sich selbst in seine Geschichte vom Volk ohne Raum hineingestellt; der ist aber ganz bewußt darauf ausgegangen, nicht einen Roman, sondern heutige Geschichte zu schreiben, den großen Sang vom vergeblichen, ungewußten Kampf dieses Volkes um den notwendigen Raum für seine Menschen.

Und Hans Grimm gehört auch zu den wenigen Autoren, die begriffen haben, daß Wirklichkeit eigentlich für jeden nur das werden kann, wozu er eine unmittelbare, gefühlsmäßige Beziehung hat, eine natürliche Verbindung, auf Grund dessen, was man mit einem überlebensgroßen Wort als den Eros zu bezeichnen pflegt. Er baut in seine Welt fast durchgängig nur Ur-

bilder hinein, um die er aus dieser unmittelbaren Beziehung heraus wirklich weiß, und zeigt damit ganz nebenbei den Punkt auf, von dem aus man vielleicht ohne Bewußtheit gegen einen großen Teil der heutigen Literatur rebelliert. Dort wird nämlich dem Leser oder dem Zuschauer zugemutet, gerade das als die wirkliche Wirklichkeit aufzufassen (in der Malerei ist's ungefähr dasselbe), wozu man selbst und ebenso der Autor oder der Maler eben keinerlei oder nur eine negative Beziehung hat. Der Eros, um das Wort noch einmal zu gebrauchen, hat hier wie auch auf anderen Gebieten des Lebens das negative Vorzeichen bekommen. Es ist kein Zufall, daß diese Dinge heute als neue Sachlichkeit, nicht als neue Wirklichkeit bezeichnet werden. Sie sind tatsächlich nur sachlich, nicht wirklich, wirkungsfähig aus lebendigem Dasein heraus vorhanden. Es scheint fast so, als ob als Wirklichkeit heute von einem großen Teil vor allem der jüngeren Generation nur das empfunden werden kann, was das natürliche selbstverständlich Ausstrahlende und die Nebenmenschen mit umfassende Gefühl für die ganze Wirklichkeit vernichtet und aufhebt. Die zwiespältige Wirkung, die zum Beispiel von einem Porträt von Dix ausgeht, etwa von dem bekannten Eulenbergbildnis, beruht hierauf: der Mensch, der dort vom Maler abgemalt ist, ist nicht in seiner merkwürdigen Wesenheit empfunden und hingenommen, sondern wurde in der Konstantierung dieser Wesenheit verneint. Das Porträt ist vom Malerischen her vorzüglich, menschlich rein negativ und damit genau genommen schon wieder unsachlich. Es gibt dem Urbild nicht, was des Urbilds ist, sondern nur dem Maler mehr, als sein ist. Diese Haltung zur Welt zieht sich heute durch einen großen Teil der jungen Kunst; sicherlich schicksalsmäßig, aber ebenso sicher einen großen Teil der heutigen Produktion um dieser bloßen Sachlichkeit und Unwirklichkeit willen zur Unwirksamkeit verurteilend. Denn so seltsam die Rolle auch sein mag, die das Urbild in den wunderlichen Verwandlungen durch die Notwendigkeiten des Werkes spielt: zum bloßen Gegenstand läßt es sich nun einmal herabsetzen, ohne der ihm trotzdem im Werk zugemuteten Wirkungsrolle heftigen Wider- und Gegenstand zu leisten.

* * *

HEKATE

VON SILVIO DI CASANOVA

Hekate, in deren dunklem Namen brütend
Sich nachtwärts Unerforschliches verliert,
Des unergründliches Geheimnis hütend
Dein nächtger Geist Verborgenes gebiert;
Hekate, hinter deren Schleier bleichend
Sich fahl des Lebens Traumgebild verwischt,
Getrübt Erinnrung dem Vergessen weichend
Von dir umnachtet dämmerig erlischt;
Du der Erscheinungszeiten Wende,
Vereitelten Entstehens Ende:
Hekate du, die ich beschwöre,
Mutter der Finsternis erhöre.

Die du des Schattenreichs der Geisterscharen
Herrschest, von keinem Sterblichen erkannt,
Kein Name nennt dich, Geist des Unnennbaren,
Der sich verwandelnd Namenloses bannt;
Wo allen du die Ruhestätte schufest,
Erscheinst du jedem sterblichen Gebild,
Wen heimlich du zu dir hinunter rufest,
Den lenkst du durch des Hades Nachtgefild;
Hüterin ausgestorbner Stille,
Weisheit verheimelnde Sybille:
Hekate du, die ich beschwöre,
Mutter der Finsternis erhöre.

Die du im Dämmerhaften gegenwärtig
Das Ungeborene aus Nacht empfängst,
Der Erdendinge Niedergang gewärtig,
Das Knospende mit Todesflor verhängst;

Du des Erträumten und des Ungeträumten
Verschmelzung inne im verworrnen Sein,
Jenseits der Marken, die das Leben säumen,
In nächtgen Dunkels abgedämpftem Schein;
Wo wachsam du belauschest düster
Des Lethe murmelndes Geflüster:
Hekate du, die ich beschwöre,
Mutter der Finsternis erhöre.

Schattig verhülltes Wesen, dämmerscheinig
Entziehst du trüb verschleiert dich dem Blick,
Geheimerscheinung unsichtbar dreieinig,
Aus dreifach heimlich waltendem Geschick;
Trivia, drei Wege, die sich windend queren,
Zeigen dreispältig deine Herkunft an,
Die auseinander ineinander kehren,
Deiner Dreifältigkeit Titanenbahn;
Die Himmel, Tartaros und Erde
Lenket mit mystischer Gebärde:
Hekate du, die ich beschwöre,
Mutter der Finsternis erhöre.

Trigemina, Geheimnisvolle, weilig
Erscheinung offenbarter Göttlichkeit,
Tartaros und Demeters Tochter, heilig
Sind eigens Hund und Schlange dir geweiht;
Die des Geschickes Wirrsal du erbrütest,
Der Willkür und des Zufalls tückisch Spiel,
Vereint du Fackel, Dolch und Schlüssel hütest,
— Geheime Mittel zum geheimen Ziel —
Entsteigest, Dunkelheit erkoren,
Der Nacht du, der du angeboren:
Hekate du, die ich beschwöre,
Mutter der Finsternis erhöre.

In nächtger Höhlen schwarz umgähnten Tiefen
Verlauernd Feuer eingeäschert glimmt,
Unter Jahrtausenden, die still entschliefen,
Wacht unsichtbar sein Geist, der dich vernimmt.
Du wirkest kraft zutiefst entfachter Brünste,
Im Banne dessen, der dir Macht verlieh,
Der unterirdischen Beschwörungskünste
Geheimnisvoll verzaubernde Magie.
Im Qualmgemeng verdampfter Säfte,
Herrin verborgner Zauberkräfte:
Hekate du, die ich beschwöre,
Mutter der Finsternis erhöre.

In rosgem Morgenhauch erscheinend, küßte
Dich Licht, das goldnen Schimmers dich umlag,
Dich Artemis, dir huldigend, begrüßte
Mit hehrer Augenweid erlauchter Tag.
Die Erd, in Zauberbann von dir geschlagen,
Beugte sich untertänig dir, erwacht,
Von Sonnenhymnen jubelsam getragen,
Aus Weltenschlaf versunkner Erdennacht.
Dich, die dreifältgen Wesens sich
Dem Sonnendienste widmet, ich:
Hekate-Artemis beschwöre,
Mutter der Finsternis erhöre.

Selene! ruft dich an der Dämmerstunde
Flüchtig verfloßner Tage Zauberton,
Mondscheinversilbert deiner Herrschaft Kunde
Trägt purpurn aufgeprägt des Schlafes Mohn.
Und über deinen Mohngefilden gleitet,
Lautlosen Schwebens hin opalenlicht,
Des Mondes Sichel, die erschimmernd weitet,
Durch leicht gebrochne, fließge Wolkenschicht.

Herrin der Nacht, deinem Geheiße
Ich untertänig nächtgerweise
Selene-Hekate, die dich beschwöre,
Mutter der Finsternis erhöre.

Und nicht mehr Artemis, der Welt entsagend,
Nicht mehr Selene, schiedst du aus dem Reich
Des Lichtes, abwärts deine Herrschaft tragend
Ins Nachtgebiet von Schlaf und Tod zugleich.
Wo trüb des Hades Schatten dich umgeben,
Gewesenes Vergessenheit umhüllt,
Jenseits von Tag und Nacht, wo alles Leben
Erlischt, dein Wort, Hekate, sich erfüllt.
Wo Todesdunkel du entfaltest,
Behutsam ewgen Schlafes waltest:
Hekate du, die ich beschwöre,
Mutter der Finsternis erhöre.

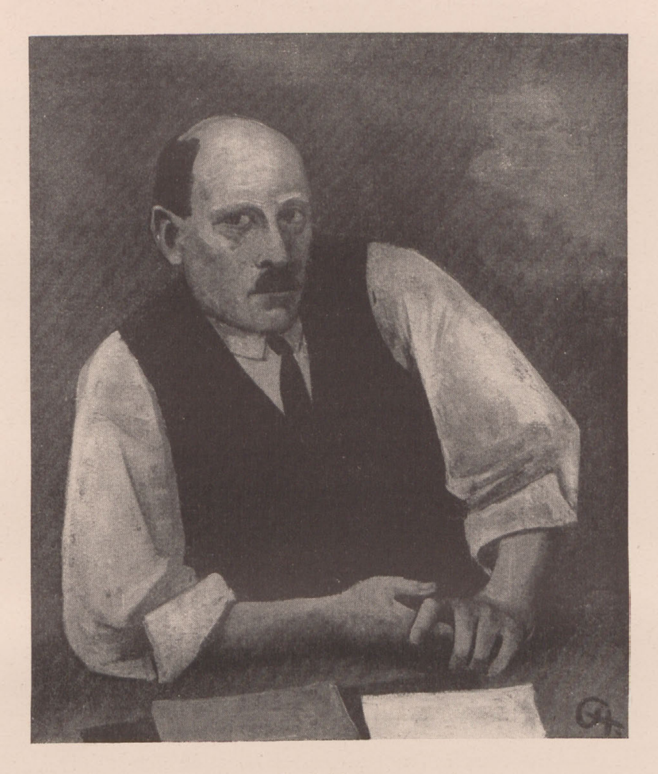
Und du, Allgegenwart des Unsichtbaren,
Des ewig unerforschlichen Geschicks,
Des Hades Hüterin, bewachst die Scharen,
Die folgen dir, gewärtig deines Blicks.
Tartaros' Herrscherin du, abgespiegelt,
Verdüsterst dich im nächtgen Widerschein,
Dämmrige Herrin, deren Wort besiegelt
Uns Abgeschiedenheit am Totenschrein;
Für alle Zeiten unermessen
Todesschlaf währendes Vergessen:
Hekate du, dich ich beschwöre,
Mutter der Finsternis erhöre.

Ob unerforschlicher Getriebe Währen,
Kärglicher Wonne Preis der Sühne Not,
Dem blinden Vorenthalten und Gewähren,
Was unerbittlichen Geschicks Gebot;

Ob aller trügerischen Lichter Blendung,
Verführerischen Wahnes Traumgesicht,
Anfechtungsvoller Wollust jährer Wendung
In härmender Entsagungen Verzicht;
Ob aller Seligkeit Ermattung,
Vergeblichen Begehrs Bestattung,
Dem stets vereitelten Beschwören
Von Mächten, welche nicht erhören:

Hekate, Mutter-Finsternis, du schenke
Nächtiges Labsal abgelaufnen Lichts,
Des Scheidenden mit Anblick du gedenke
Deines zu Tod beschatteten Gesichts;
Und führst du alle sterblichen Gebilde,
Die an des Lethe Ufern harren, ein
Durch deine reglos stillen Schlafgefilde,
In übernächtgen Zwielichts Dämmerschein:
Die alles Leben, des du waltest,
In Todesgleichnis du umstaltest,
Hekate du, die ich beschwöre,
Mutter der Finsternis erhöre.

* * *



KARL HOFER: *Selbstbildnis (1926)*

KARL HOFER
VON WILHELM HAUSENSTEIN

Die deutsche Kunst zwischen 1910 und 1920, die mit dem Sammelnamen des «Expressionismus» bezeichnet wird, hat es besonders an drei Qualitäten fehlen lassen, die dem Freunde der Bilder vorher teuer waren und es inzwischen wieder geworden sind: erstens am guten Geschmack, zweitens an Liebenswürdigkeit überhaupt, drittens an der Pflege des im feineren Sinne Malerischen.

Auch die französische Malerei des Kriegsjahrzehnts ist durch allerlei mehr oder minder revolutionäre Heftigkeiten der künstlerischen Programme hindurchgegangen. Manches Bild des Henri Matisse neigt zum Exzeß, und manche Arbeit des Georges Rouault schien das Wilde, das Chimärische, ja das Wüste zu proklamieren; dennoch hat die französische

Kunst der Epoche — man darf es sagen — im ganzen nicht das Maß verloren, das zum wenigsten den guten Geschmack verbürgt. Die französischen Künstler haben vor den deutschen dies Eine, Grundlegende voraus: eine feste und sichernde Überlieferung. Diese Überlieferung, auf allen Feldern des französischen Lebens bekundet, auch in der Sprache, auch im Begriff der Eleganz, auch in der Sitte, hat einen lebhaften Sinn für ein Gut ausgebildet, das man die *Norm* nennen könnte. Nicht, daß keiner es wagte, von der Norm abzuweichen; aber es fällt doch auf, daß die Kunst in Frankreich kaum je soweit von einem feinen Begriff der Norm abwich, wie es, namentlich während des zweiten Jahrzehnts unseres Jahrhunderts, in der deutschen Kunst allerdings geschehen ist. Geschah es, so eben deshalb, weil der Sinn für die Norm in Deutschland schwächer ausgebildet ist. Man kann auch sagen: weil Deutschland den Begriff der künstlerischen Konvention längst nicht in dem Maße ehrt, wie Frankreich, — ja diesen Begriff (sehr zu Unrecht) eher mißachtet.

Es ist ein Gebiet der Wechselwirkungen. Da Begriffe wie Norm, wie Konvention in der deutschen Kunst ein verhältnismäßig geringes Ansehen genießen, stellt sich leicht eine gewisse Unsicherheit der Orientierung ein, und innerhalb dieser Unsicherheit entwickelt sich gern allerlei Drang zu geistiger Ausschweifung: ästhetische Willkür, Leidenschaft zur Übertreibung, positive Lust am Grellen, Bedürfnis nach einer Heftigkeit des Malens, Zeichnens, Modellierens, die über jeden greifbaren Sinn, über jede klare Verantwortung hinausweist. So entsteht das, was die beiden benachbarten Nationen auf verhängnisvolle Weise trennt; es entsteht, was die Franzosen das deutsche «démesuré» nennen, was ihnen als ein «déborder» an den Deutschen unbegreiflich und fremd ist — als Unmaß, als ein Über-den-Rand-Fließen.

Es steht auch einem Deutschen zu, über alle diese Verhältnisse mit Objektivität nachzudenken. Nicht minder steht ihm freilich zu, festzustellen, daß die gegebenen, auf weite Strecken gültigen Kennzeichnungen nicht für die *ganze* Kunst der Deutschen im Kriegsjahrzehnt und in der Gegenwart zutreffen; daß es vielmehr auch *wesentliche Ausnahmen* gibt — und daß der Deutsche *Karl Hofer* eine der schönsten Ausnahmen darstellt. Hofer ist gerade durch eine besondere Empfindlichkeit und Zuverlässig-



Gewitter (1926)

keit des Geschmacks ausgezeichnet. Seine Kunst ist offenbar des Segens teilhaftig, den ein spürender Sinn für die Norm einem Künstler verbürgt. Darum fehlen ihm auch jene anderen Eigenschaften nicht, die, vorhin genannt, in der deutschen Kunst zwischen 1910 und heute so selten sind: das Organ für das Malerische, das Malerische in einem differenzierten, ja zarten Sinn und das Bedürfnis nach Liebenswürdigkeit des Bildes. Die Franzosen haben für das Liebenswürdige einen ganz großen Stil gefunden: den Stil des Renoir. Nun: mit der Größe dieses Stils kann und will die Kunst Hofers sich nicht messen. Aber auch ihr ist, auf ihrem Niveau, ein Reiz, ja Zauber eigentümlich, dem man den Namen der Liebenswürdigkeit nicht versagen wird. Dieser Maler hat es nicht, wie viele seiner deutschen Zeitgenossen, darauf abgesehen, den Beschauer abzuschrecken; Hofer ist fern jener ein wenig allzu deutschen Naivität, die da meint, ein Bild könne nicht gut sein, wenn es irgend noch ein Element von Liebenswürdigkeit, von Gefälligkeit enthalte — vielmehr müsse ein wirklich gutes Bild im Beschauer eine Art von fatalem Choc hervorbringen, eine gewisse Angst, eine gewisse Lähmung der Instinkte für das Verbindliche. Hofer stellt den in Deutschland nicht häufigen Typus eines Künstlers dar, der wirklich Künstler ist und wirklich künstlerische Dinge tut, ohne darum aufzuhören, *angenehme* Bilder zu malen. Ich glaube, behaupten zu dürfen, daß seine Mädchen im Fenster, seine Liebespaare im Fenster — Dinge, die für seine Produktion typisch sind — nicht nur im künstlerischen Sinne «schöne» Bilder sind, sondern auch im menschlichen wie im künstlerischen Sinne angenehme Bilder. Natürlich hat auch bei ihm das Liebenswürdige seine Grenzen, nämlich in dieser Zeit, die an sich selbst nirgends in der ganzen Welt sehr liebenswürdig ist. Unser Weltzeitalter ist unverbindlich; es ist spröd, ja hart; es ist ein mehr technisches als menschliches Zeitalter, und der Verstand der Erfinder, die Energie der Piloten spricht heute hörbarer als das Herz der musischen Menschen. Darum findet man auch bei dem im Grunde verbindlichen Hofer gewisse Reflexe der Härte, der Spröde, der Unliebenswürdigkeit — eben der Unliebenswürdigkeit, die das Gesetz und die Verkehrssprache unserer Epoche geworden ist.

Wenn es wahr ist, daß man bei Hofer das Liebenswürdige zum mindesten in einem gewissen Grade findet; wenn es wahr ist, daß er das Male-

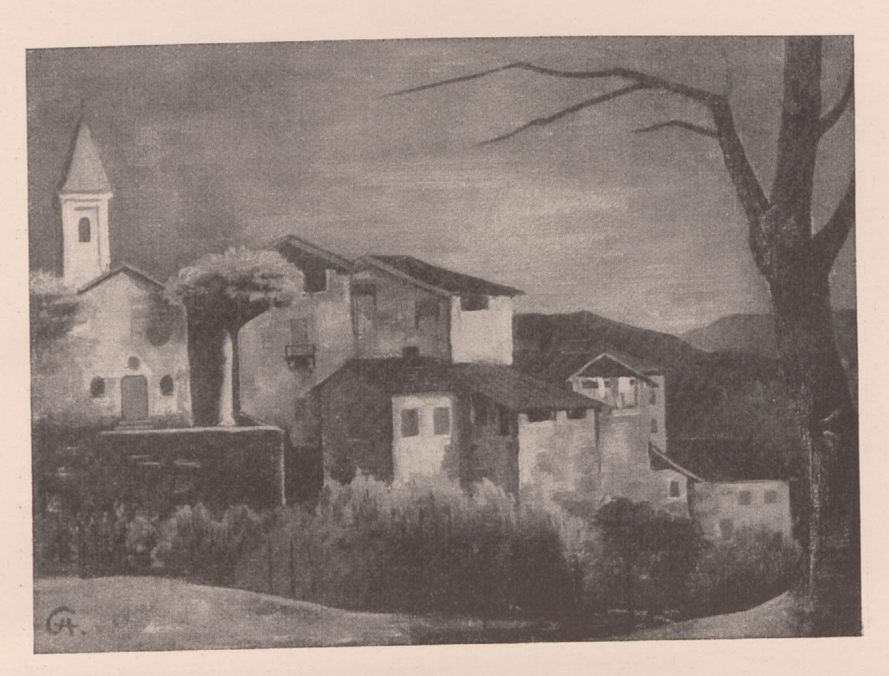


KARL HOFER: *Muzzano (1926)*

rische noch nach dem Vorbild jener älteren Meister pflegt, die bis hin zu Cézanne und noch über ihn hinaus das Malerische für die schönste Aufgabe der Malerei gehalten haben; wenn es wahr ist, daß die Kunst Hofers noch (oder wieder) vom guten Geschmack gesegnet ist: so ist daran die *Herkunft* Hofers und auch die Geschichte seiner künstlerischen *Erziehung* nicht unschuldig. Karl Hofer stammt aus jener Ecke Deutschlands, die unter allen deutschen Kulturgebieten wohl am nächsten mit dem Kulturbegriff des französischen Nachbarn zusammenhängt: aus *Baden.* Wer Baden nicht kennt (und es gibt auch viele Deutsche, die Baden nicht kennen), der weiß nicht, wieviel die französische Nachbarschaft dort für den Lebenston und darum auch für den künstlerischen Begriff ausmacht (übrigens auch in Parenthese zu sprechen, für den Geschmack der Zunge, für die Küche). Aber es ist natürlich, daß nach so vielen Jahrhunderten einer nicht bloß kriegerischen, sondern auch friedlichen Berührung etwas von französischen Konzeptionen über die Grenzen gedrungen ist — um so mehr, als das den Badenern, wenigstens den Südbadenern

rassenverwandte Elsaß eine Brücke machte. Es handelt sich hier um Tatsachen, die dem geborenen Badener geläufig sind, die ihn gar nicht verwundern, sondern täglich zu seinen natürlichen Reaktionen gehören. Aus dieser Welt also ist Karl Hofer gekommen; er wurde am 11. Oktober 1878 zu Karlsruhe, in der badischen Hauptstadt, geboren. Dort wuchs er heran: in einer Stadt, die in dem schönen provinzialen Klassizismus des großen Architekten Friedrich Weinbrenner die Prägespuren des napoleonischen Regimes bis auf diesen Tag bewahrt. Der junge Maler Hofer lernte an der Karlsruher Akademie. Er trat auch in die Nähe des alten Thoma, der eine Art von Patriarch der badischen Kunst unserer Jahrzehnte gewesen ist; freilich merkt man in der Malerei Hofers schwerlich eine Nachwirkung dieser Begegnung. Nach diesen westlich-südlichen Anfängen ging Hofer einen Schritt ostwärts, nach Stuttgart; aber auch Stuttgart stand und steht in der Zugehörigkeit zum deutschen Südwesten; denn erst hinter Ulm läuft eine Linie, die den deutschen Südwesten vom deutschen Südosten (mit den Vororten Augsburg und München) scheidet. In Stuttgart unterstand Hofer dem Einfluß des Grafen Kalckreuth — jenes zu wenig beachteten, zu wenig verehrten Meisters, der die Malformeln des Impressionismus mit einem sozialen Naturalismus kreuzte und eine der in jedem menschlichen wie künstlerischen Sinne anständigsten Charakterfiguren der neueren deutschen Kunst ausmacht. Allerdings ist von Kalckreuths besonderer künstlerischer Form, der impressionistischen und naturalistisch-sozialen, in Hofers Werk wohl nur wenig aufzufinden. Nun kamen die großen Reisen. Sie haben für die Entwicklung Hofers sehr viel ausgemacht. Es ist in einem fast mechanischen Sinne selbstverständlich, daß diese Reisen, die Reisen eines ausgesprochen südwestdeutschen Menschen, nur diese beiden Hauptziele haben konnten: *Rom* und *Paris*. Hofer hat von 1903 bis 1908 in Rom, von 1908 bis 1913 in Paris gelebt und gearbeitet.

So wenig Hofer mit der Art des alten Thoma, wenigstens mit der speziellen Weise dieses Malerzeichners, auch zu tun haben mag, in einer Beziehung mag die Begegnung des Jungen mit dem Alten etwas bedeutet haben: Thoma mag dem jungen Hofer das eingeborene Verlangen nach jener absoluten Schönheit geweckt haben, die man «*den Stil*» nennt. Freilich hatte der alte Thoma, wo er selber der Idee des Stils huldigte, nicht die glück-



KARL HOFER: *Landschaft mit Baum*

lichste Hand; und der Instinkt Hofers hat sich darum auch nicht an Thoma gehalten, sondern an einen anderen, Größeren: an den Deutschrömer Hans von Marées. Dieser Deutsche seltsam gemischten Geblüts, der größte deutsche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts, ein Gestalter von heroischem Format, hat die Gedanken des jungen Hofer in Rom beherrscht; nicht persönlich, denn Marées war tot; wohl aber durch die Kraft seiner Art. Die Reise nach Prag und der Aufenthalt dort brachte den schon jenseits der Dreißig angekommenen Hofer in belebenden Zusammenhang mit allem, was im Paris der Jahre vor dem Krieg als französische Malerei, als pariserisch-weltbürgerliche Malerei regsam war. Man darf wohl behaupten, daß diese Pariser Epoche in Hofer am nachhaltigsten fortgewirkt hat. Sie umschloß vor allem das Erbe des großen Cézanne; es gab keinen Maler, der für das Paris vom Vorabend des Krieges mehr gewesen wäre.

Zu diesen Phasen der künstlerischen Geschichte Hofers kam eine dritte. Hofer kennt den fernen Osten; er ist zweimal in Indien gewesen. Mit anderen Worten: auch er trat unter das Zeichen jenes *Exotismus*, der seit Gauguin begann, die europäischen Horizonte zu überwältigen. Allerdings

muß es zur Ehre Hofers ausgesprochen werden, daß er dem Exotismus der Zeit nicht etwa haltlos anheimfiel; daß er nicht wie die Vielen, Allzuvielen einen buchstäblichen und billigen Exotismus betrieben hat, sondern aus dem Exotischen gleichsam nur eine wärmere Temperatur für seine Malerei zog und einen leidenschaftlicheren, kühneren Begriff vom Farbigen — dazu noch einen gesteigerten Begriff von den Rechten des *dichterischen* Geistes, der *Phantasie* auch in der bildenden Kunst. Er gewann im Osten für seine Malerei die Rechte des Märchens — die Rechte des Traums.

Und noch ein Element bestimmte schließlich seinen Weg. Aus der Gefangenschaft zurückgekehrt, die ihn durch vier Jahre, von 1914 bis 1918, gebunden hatte, wurde er in Berlin seßhaft. Es war das Berlin der Zeit nach dem Krieg; und wenn der deutsche Expressionismus noch einer Konjunktur bedurfte, wenn er noch wirre, aufgeregte Atmosphären brauchte, um vollends ins Phantastische, ins Grelle, ins Absurde auszufahren, so fand der Expressionismus solche Atmosphären im Berlin jener Tage und Jahre. Unmöglich, daß der Zurückgekehrte sich mit dieser Phase deutscher Kunst *nicht* beschäftigt hatte; es ist sogar unleugbar, daß er sich auf diese Phase — was auch nur menschlich ist — eingelassen hat. Man wird zugeben müssen: der Augenblick war für Hofer gefährlich, und die Dinge, die damals entstanden, sind nicht alle unbedingt erfreulich. Aber nicht minder wahr ist dies: gerade in diesem gefährlichen Augenblick, der die Natur und die Bildung Hofers hätte zerstören können — gerade in diesem Augenblick hat er sich vollends gefunden. Er bestand die Probe. Er kam zu sich. Und fortab malte er Dinge, die sich in der deutschen Malerei der Zeit so sehr auszeichnen, daß man sich immer freut, ihnen zu begegnen, und daß man nicht selten glücklich ist, Verstimmungen, die vor anderen Bildern erlebt werden, durch die sehr farbigen, aber geschmacksicheren, wahrhaft gemalten, empfundenen und wohltätig-dichterischen Bilder Hofers ausgeglichen zu sehen.

Hofer ist nicht eine vehemente Gestalt; er ist nicht, was man eine Kraftnatur nennt; er hat nicht die Schultern und den Nacken eines Athleten. Seine Kunst wächst eher auf dem Boden eines empfindsamen, ja zarten Naturells; und zuweilen muten seine Bilder uns an wie die Werke einer Künstlerschaft, die ein wenig schwermütig ist darüber, daß sie nicht robuster ist. Aber wie dies sein mag: seine Kunst ist schön; seine Bilder sind

gut gefügt; seine Träume sind geträumt, wie Träume geträumt sein wollen; seine Poesie, farbig und elegisch, malerisch und etwas melancholisch, hat die Gabe, zu entzücken — und auch die Gabe, das Maß von Resignation, von Traurigkeit, von Müdigkeit in uns zu bestätigen, das unter den Verhältnissen unserer sehr bejahrten und ziemlich verzweifelten Gegenwart nur allzu legitim ist.

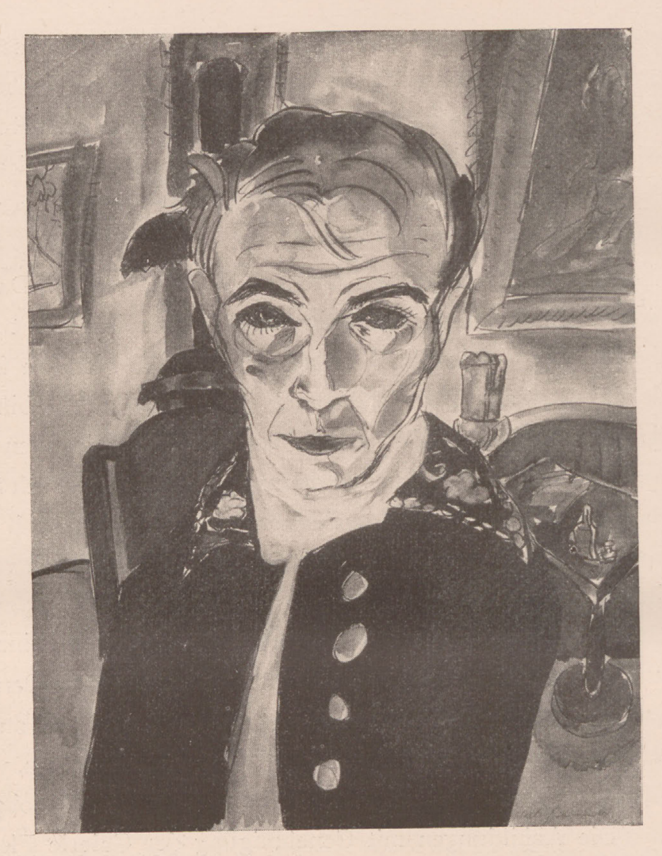
Hofer hat in den letzten Jahren eine Jazz-Kapelle gemalt. Das Bild ist wahr. Das Bild ist unheimlich. Es ist ein Phantom, vor dem man traumhafte Angst haben könnte — obwohl es selbst diesem Bilde nicht an feiner Reserve fehlt und nicht an gutem Geschmack, ja an geistiger Verbindlichkeit. Es ist, alles in allem, nicht ein heiteres Bild; es ist beklemmend wie die Wirklichkeit, die es darstellt. Auch kann man sich so schwer, ach so schwer denken, daß nach diesem Bilde, nach dieser Wirklichkeit noch sehr viel sollte kommen können — und nun gar Heiteres! Es ist ein Ton von Finale in dem Bild.

Vielleicht irren wir; vielleicht sind wir sehr, sehr fern vom «Finale», auch wir in Europa. Indessen, es ist uns oft genug doch einigermaßen zumute, als wären wir nicht sehr fern davon. Wir bescheiden uns; aber unser Herz weint leise — und es ist dieser Zustand, den die Malerei Hofers, vergleichbar einem letzten Kartenspiel oder den Schmetterlingen im Oktober, in uns anspricht. (Die Abbildungen mit Genehmigung der Galerie Flechtheim-Berlin.)





KARL HOFER: *Pfirsiche (1926)*



WALTER GRAMATTÉ: *Selbstbildnis (1920)*

WALTER GRAMATTÉ

VON HERMANN KASACK

ALS Gramatté beginnt, herrscht der Krieg. Das ist nicht ohne Bedeutung für das künstlerische und menschliche Erwachen des Ich. Am Anfang seines Lebens steht nicht das Staunen vor der Welt, sondern das Entsetzen, das Grauen, die Angst. Das lastet, und bestimmt den Grundton für lange Zeit. Der Kunstschule ist er entlaufen, ehe sie ihren mechanistischen Einfluß geltend machen kann. Er sitzt im Garnisondienst einer mitteldeutschen Stadt und malt, achtzehnjährig, ein Soldaten-Selbstbildnis. Teigig und dunkel in den Farben; mit einem naiven todtraurigen Ernst in den Augen.



WALTER GRAMATTÉ: *Vava (1927)*

Seitdem ist Gramatté immer wieder zum Selbstporträt zurückgekehrt, vor allem im Aquarell und in der Graphik. Das Aufgeschreckte in den Augen ist geblieben. Die Farben wurden flüssig und hell.

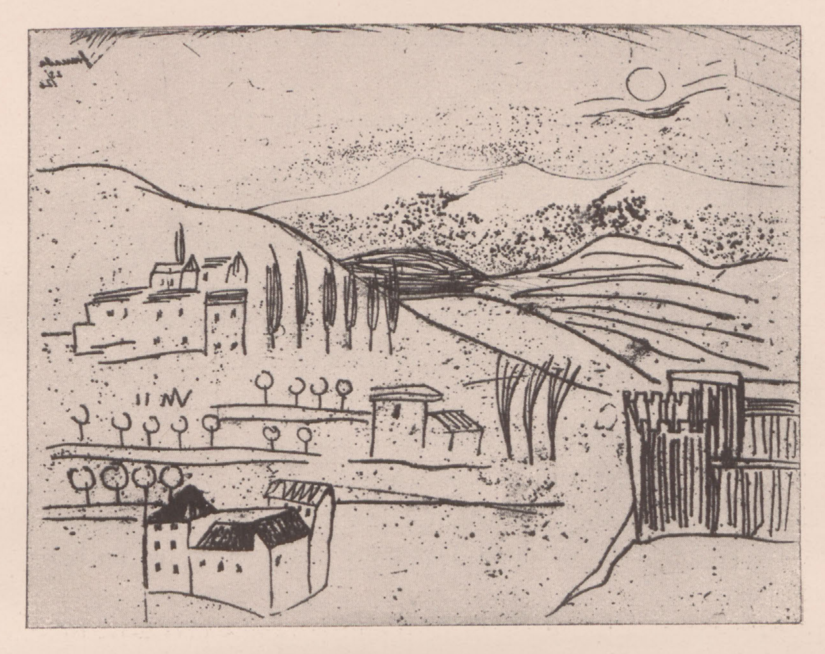
Was Gramatté will, ist: aus der Innerlichkeit, aus dem Seelischen allein Ausdruck und Wesen gewinnen. Ausdruck zunächst; das wirkliche Wesen erschließt sich in der künstlerischen Entwicklung immer erst später. Bei Gramatté konzentriert sich die Ausdruckskraft auf das Gesicht, die Augen vor allem, auf die Hände. (Daher auch in der späteren Graphik überwiegend: Köpfe.) Das von innen her Leuchtende, das Magische, das Transparente: in der Gebärde. Das läßt die Ekstase erstarren. Das Körper- und Räumliche wirken als stilisierte Geste. Die Lösung zwischen Form und



WALTER GRAMATTÉ: *Spanische Landschaft (1923/24)*

Ausdruck läßt sich zunächst so umschreiben: Das subjektive Ich ist noch so stark in sich beschwert, daß der Welt ein zu geringes Gewicht bleibt.

Das Porträt also. Zunächst schiebt sich die Erlebnisschicht des eigenen Ich überall ein. Wie ist das überhaupt mit dem Porträt? In der Pose des Augenblicks ist das von innen her Strömende nicht sichtbar, das Beseelende nicht faßbar. Der dargestellte Augenblick wird daher bei Gramatté immer zum Schlußpunkt einer vergangenen Entwicklungsreihe. Der Mensch, später die Landschaft, ist als Bild das Ergebnis von tausend Momenten, die zwar zeitlich vergangen, aber seelisch unvergessen sind. Diese Bilder erzählen gleichsam: solche Gefühle, Erfahrungen, Erkenntnisse, spleens sind in mir gewesen, damit ich jetzt so aussehe. Damit es, als Welt, jetzt so aussieht. Sie geben die Erschütterung wieder, nicht als Höhepunkt, sondern als Konzentrierung des Lebens. So fallen die Bekenntnisse des malenden Ich mit denen des gemalten Gegenstands zusammen. Das Ich schrie, und der Gegenstand leidet seine Qualen mit. Bis zu dem Grade, daß schließlich darzustellen gelingt: die Passion der Dinge.



WALTER GRAMATTÉ: *Spanische Landschaft (1923/24)*

Während der europäische Idealismus um 1920 in Malerei und Dichtung auf das Menschliche, auf den Begriff «Der Mensch» tendierte, und dieses Thema bis zum Plakathaften trieb, stellt sich bei Gramatté der Mensch als Gegenstand zu allen Zeiten, malerisch und graphisch, dar als ein bestimmter Typus; als Typus des geistig-existierenden, des durch seine Existenz problematischen Menschen. Nur die Thematik dieses Typus reizt ihn. Aber er ist nicht Expressionist um jeden Preis.

Man hat Gramattés Produktion «literarisch» genannt. Wegen der betonten Akzente auf das Inhaltliche, auf die seelischen Brennpunkte. Wegen des Unmittelbaren. Dazu ist aber zu sagen: Das «Interessante» und der Akzent auf den Gegenstand spricht noch nicht gegen den Künstler — vergleiche Breughel. Zweifellos eine Erschwerung der künstlerischen Form. Aber nicht ihre Widerlegung. Es gibt auch eine Überschätzung des Artistisch-formalen. Während festzuhalten ist: Das Vorhandensein der formalen Beherrschung hat als Selbstverständlichkeit zu gelten; von einem bestimmten Niveau ab ist es gleichgültig, wie — aber nicht mehr: was

dargestellt wird. (Sonst würde schließlich ein «Stil» besser sein als ein anderer.)

Gramatté also fällt nie — im Gegensatz etwa zu Böcklin — in Allegorie, Symbolismus, Illustratives. Sondern gelangt zu einem verallgemeinernden Subjektivismus. So vollzieht sich die jeder Kunst gemäße Distanz zum Gegenstand, ohne daß die Nabelschnur zerrissen wird. Die Beseelung des Details, die dominierende Einzelheit fügt sich weltbezüglich einem Ganzen ein. Damit befreit sich auch die Fixierung des Gegenstandes aus der einmaligen Erstarrung und löst sich in seine innere Bewegung.

Das Aufgeschreckte — ein für Gramatté grundlegendes Motiv — ist jetzt, auch in den Landschaften, ein Aufgeschrecktsein ins Helle, ins Positive. Etwa in den italienischen und spanischen Aquarellen. Entscheidend auch in einem der letzten Bilder Gramattés, dem Bildnis der Vava (S. 531). Ein höchstes an Intensität «seines» Typus bei einem Höchsten an optischer Atmosphäre.

Im Mittelpunkt seines Schaffens steht die Graphik. In den Radierungen entfaltet sich die ganze Bedeutungsfülle seines Wesens. In den zwölf Radierungen zu Georg Büchners «Lenz» geben zehn Lenzens Kopf in den verschiedenen Stadien, das Anfangs- und Schlußblatt die Landschaft der Natur. Auch in dem Zyklus der zwölf Radierungen zum «Wozzeck» handelt es sich nicht um landläufige «Illustrationen». Sie bedeuten eine selbständige graphische Schöpfung, sind, auf ihre Art, das gleiche, was musikalisch Alban Berg mit seiner Wozzeck-Oper beabsichtigt. Was in den einzelnen Köpfen des «Lenz» gestaltet wird, ist die Problematik des Elementaren. Das Ich steht nicht mehr isoliert in der Welt da, sondern ist ebenso ein Teil der Natur, wie die Natur ein Teil des Ich ist. Die graphische Kontur ist nicht Trennungslinie zwischen zwei Flächen, sondern Beziehungslinie zwischen zwei Räumen. Sie scheint zuweilen ganz aufgelöst, um im Schwung der Landschaft wiederzukehren. Das bewirkt die Einheitlichkeit des Totalen.

Neben zahlreichen Variationen des Selbstbildnisses, z. B. im Ulenspiegelkopf, immer wieder der Kopf von Gramattés Frau, der Komponistin Sonja Fridman. Erfaßt werden die verschiedenen seelischen Zustände, dargestellt das Wesen, das Charakterologische mit den Mitteln der Graphik.



Sonja (Radierung, 1927)

Hier wäre noch das eigentlich Selbstverständliche festzustellen, das aber heute wenig genug beachtet wird: die Radierung ist nicht die Vervielfältigungsform einer Zeichnung; sondern unterscheidet sich ebenso nach Gesetzen und Möglichkeiten von der Zeichnung, wie z. B. das Bild vom Aquarell. Gramattés Radierungen sind keine auf die Kupferplatte transponierten Zeichnungen. Er verfügt auch über eine heute seltene Beherrschung des handwerklichen Materials. Es gibt auf seinen Blättern keine Zwischentöne, die nicht selbst geätzt sind; also keine Zufallswirkungen, die mitunter beim Druckgang entstehen.

Es darf nicht übersehen werden: Gramatté ging vom Chaos, vom Chaos der subjektiven Seele (in Raum und Zeit) aus. Sein einheitlicher Entwicklungsprozeß ist eine folgerichtige Verwandlung des Chaos zum Kosmos. Und zwar nicht von außen her, niemals unter dem Einfluß einer bloßen Manier, sondern von innen heraus, vom Weltanschaulichen. Mit dem Augenblick, wo sich das Subjektive verallgemeinernd entfaltet, beseelt sich auch der Kosmos, entsteht auch die Natur auf diese Weise neu. Entscheidend ist für Gramatté auch bei der Natur wieder ihr Wesen-Auswirkendes: die Atmosphäre. Das Atmosphärische ist es, das die Bewegung des Körpers hervorruft. In der Radierung — und dies ist erstaunlich und macht Gramatté zu einem der bedeutendsten Graphiker unserer Zeit — ist die Luft, das Licht als beschwingte Verbindung zwischen festem Körper und offnem Raum das Entscheidende.

So etwa in dem Zyklus der spanischen Landschaften, wo gerade durch den Verzicht auf naheliegende Mannigfaltigkeit das Symptomatische einer Welt ersteht. Hier wird die Qualität durch die Welt-Anschauung erzielt. Weltanschauung aber setzt sich im Künstlerischen um als Stil. Das gilt bei van Gogh so, wie bei Gramatté. Dadurch unterscheidet sich Gramatté von vielen, die Kunst meinen, aber Kunstgewerbe betreiben. In der Umsetzung der geistigen Weltanschauung in ihre entsprechende sinnliche Formgebung beruht sein hohes künstlerisches Format.

* * *

FRANZÖSISCHE LYRIK NEUERER ZEIT
AUSGEWÄHLT UND ÜBERTRAGEN VON WALTHER PETRY

VI. ISIDOR DUCASSE, COMTE DE LAUTRÉAMONT

Geboren 1850; gestorben 1870.

Bibliographie

Les Chants de Maldoror, 1886, wiederaufgelegt bei La Sirène, 1920. *Poésie (posthume),* bei Au sans Pareil. 1917. —

* * *

FRAGMENT

ALTER Ozean mit kristallenen Wogen, du gleichst verhältnismäßig den Himmelsblauzeichen die auf dem wundenblühenden Rücken des Schiffsjungen schimmern, unendliches Blau du anliegend dem Körper der Erde, geliebter Vergleich. So bei deinem ersten Erscheinen ein langes Atmen der Traurigkeit das man dem Lispeln deiner süßen Brise vergleicht, es schwindet und läßt in der tiefinn bebenden Seele unlöschliche Spuren, und du rufst die Erinnerung an die Geliebten zurück, ohn daß wir uns Rechenschaft geben, die mühsam Beginne des Menschen, wo er Bekanntschaft macht mit dem Schmerz der nie mehr ihn losläßt. Gegrüßet, alter Ozean!

Alter Ozean, sphärisch harmonische Form die wieder der Geometrien schwere Antlitze fügt, ich erinnre zu oft mich der kleinen Augen der Menschen, den Wildschweinen in ihrer Kleinheit ähnlich und in der Kreisvollendung der Vogeliris. Indessen der Mensch glaubte in allem Zeitkreis sich schön. Ich pflanze den Glauben, daß Eigenliebe ihn treibt und niemals in Wahrheit er schön ist und tief daran zweifelt, denn warum sieht er seinesgleichen Gestalt mit soviel Mißtrauen? Gegrüßet, alter Ozean!

Alter Ozean, Sinnbild des Ewiggleichen, immerfort du selbst. Du änderst dich nicht im Wesen und wenn deine Wogen in manchen Breiten wüten, sie sind in anderen fernen Zonen der Ruhe Vollendung. Du bist nicht dem Menschen gleich der in der Straße wie Doggen die Hälse sich fleischen stillstehend ansieht, doch niemals verweilet geht ein Begräbnis vorüber, der diesen Morgen sich aufschließt und trüber Laune ist so der Abend sinkt, jetzt lacht nun weint. Gegrüßet, alter Ozean!

Alter Ozean, nichts Unmögliches gibt es das in deinem Schoße an künftigen nützlichen Dingen du dem Menschen birgst. Du schenktest das Fischbein schon. Du läßt von den Augen diesseitiger Wissenschaften nicht leicht deiner innren Fügung tausend Geheimnisse raten: Bescheidener du! Der Mensch unaufhörlich im Lob, und um Geringes. Gegrüßet, alter Ozean!

Alter Ozean, der Fische verschiedene Arten die du nährst, sie haben nie einander Brüderschaft geschworen. Gattungen leben für sich. Neigung Gestalt die in jeder von ihnen wechselt erklären füglich was leicht wie Mißform schien. Es ist wie beim Menschengeschlecht das nur nicht in den gleichen Ursachen gründet. Ist ein Stück Erde bewohnt von dreißig Millionen menschlicher Wesen, dünken sie sich unverpflichtet ins Leben ihrer Nachbarn sich zu mischen, wurzelverbunden ihrem Grund der folgt. Vom Großen zum Kleinen niedersteigend lebt jeder in seinem Schlupf wie ein Wilder, kommt selten hervor seinesgleichen aufzusuchen der ähnlich ihm in irgend anderem Winkel sich niederkauert. Die große Allfamilie der Menschen ist das Gespinst müßigen Hirnes würdig der mittelmäßigsten Logik! Von deiner fruchtbaren Brüste Schauspiel übrigens ringt der Undankbarkeit Begriff sich frei, erinnernd die zahlreichen Ahnen, undankbar genug dem Schöpfer daß sie die Frucht schänderischer Vereinigung verließen! Gegrüßet, alter Ozean!

Alter Ozean, es ist den Menschen trotz ihres planvollen Strebens die schwindelnde Tiefe deiner Abgründe auszuloten noch nicht gelungen, du hast derer die die längsten gewichtigsten Sonden als unmeßbar wissen. Den Fischen ist es verstattet: nicht den Menschen. Oft fragte ich mich was zu erkennen leichter wäre: Tiefe des Ozeans oder des menschlichen Herzens! Die Hand an der Stirn aufrecht mitten des Schiffes während der Mond vielfältiger Weise zwischen dem Mastwerk wogt, war ich überrascht wenn ich von allem mich rückzog was nicht das erstrebte Ziel war, mich zwingend, das schwierige Dunkel zu lichten. Ja, welches das tiefste, der Beiden Undurchdringlichstes, des Ozeans und des menschlichen Herzens? Wenn dreißig Jahre Erfahrung des Daseins die Wagschale bis zu gewissem Punkte der einen oder anderen Lösung zusenken können, laß man mich es sagen, daß trotz des Ozeans Tiefe er sich des menschlichen Herzens Gründe nicht vergleichen kann. Ich war in Berührung mit Menschen die tugend-

haft waren. Sie starben mit sechzig Jahren und säumten nicht auszurufen: Sie taten auf dieser Erde das Gute im Üben der Nächstenliebe, nichts mehr, doch ist dies genug und jeder mag ihnen hier folgen! Wer wird die Liebenden verstehen die sich bis hierher abgöttisch liebten und nun eines mißverstandenen Wortes wegen sich trennten, aufwärts zum Orient der eine der andre zum Okzident abwärts gestachelt von Haß von Rache Liebe und zerfleischendem Gewissen und nie sich wiedersehen, verhüllt in einsamen Stolz? O Wunder das jeden Tag sich neut und nie sich mindert im Wunderbaren! Wer lösts weshalb die taggewohnten Schläge der Fremden uns nicht genügen, sondern wir der besondren noch gierig sind unsrer teuersten Freunde, gleichwohl uns darum härmen? Unleugbares Beispiel die Reihe zu schließen: der gleißnerische Mensch sagt Ja, meint Nein. Deshalb der schmutzigen Wühler der Menschlichkeit Vertrauen untereinander und große Opferliebe. Noch warten aller Seelenkunde Entdeckungen! Gegrüßet, alter Ozean!

* * *

VII. GEORGES DUHAMEL

Geboren den 30. Juni 1884

Bibliographie

Des Légendes, des Batailles, Privatdruck, 1907. — *L'homme en Tête,* Vers et Prose, bei Eugène Figuière, 1909. — *Selon ma Loi* bei Eugène Figuière, 1910. — *Compagnons,* bei Nouvelle Revue Française, 1912. — *Elégies,* bei Mercure de France, 1920.

* * *

ELEGIE

Der Wind kam von der Höhe des glänzenden Meeres,
Ein seelenloses Wehn und ohn Gedenken, rein aber
Und gleichgewogener Kräfte gefüllt, daß sein Atem
Anstreifte wie das Ewige unsere Stirnen.

Die küstenweite Landschaft, Straßen hindurch
Und Häuserreihn der hingeneigten Dörfer,
Bot sich uns dar ein Bild und fremd
Wie Menschen und Dinge nur die Erinnerung wandelt.

Junge Schiffer zogen die Ruder krumm
Und die Barke ging in schwingendem hohlen Rauschen.
Ich seh die gefangnen Krustentiere noch schlafen
Mit wunden Scheren dicht deinen nackten Füßen.

Der Donnerschlag des fernhinliegenden Ufers
Grüßte getreu das schöne weite Schweigen,
Ein leuchtender Kormoran wachte am Riff, das uns barg
Und sah übers Meer hin, über die Einsamkeit.

Dacht ich der Gefahr schon, die die Brust uns schnürte?
Des schwarzen Vogels auf meinen Knien blutend
Oder des Schusses, der die Welt zerbrach,
Da schon der Reiher stürzte vom First des Felsens?

O der geschiedenen Seele so schwaches Halten!
Da im unendlichen grünen Donner sie gierig
Augenblick zu Augenblicken maß,
Der Stunde Tiefe vor dem Grund der Zukunft.

* * *

L' AFRICANA

ROMAN VON THEODOR DÄUBLER

(Fortsetzung)

MIT sich allein, sagte sich die Nubierin: Ich muß auf Abenteuer ausgehn! Sie tastete alle Taschen ab und fand noch drei Piaster und einen Gulden. Dann ging sie auf den Markusplatz und fand dort einen Wechsler. Das ägyptische Geld wollte er überhaupt nicht annehmen; die Nubierin bat aber so inständig, daß der Mann ihr schließlich ein paar Kupferstücke dafür aushändigte. Nun erst hatte sie ein Auge für die Merkwürdigkeiten des berühmten Platzes. Wie so manchem Mädchen, fielen auch ihr nur die Tauben auf. Sofort kaufte sie Futter für die fetten Tiere, legte es sich auf Arm, Hände und Kopf. Die Tauben, graue, blaue, grau-

blaue, flogen um sie herum, dekorierten das Mädchen, die Nubierin, echt venezianisch. Auf einmal hörte sie folgende Worte in zornigem Tone: «Brutta strega, putana affricana!» Häßliche Hexe, afrikanische Hure. Fatime war so erschrocken, daß ihr die Tauben vom Leib flogen. Neben ihr stand, mit geschwollnen Backen, mit verbundnem Arm, der feiste Theaterdirektor, der nach seinem Duell aus Triest geflohn war. Er ließ sich keineswegs sentimental an, forderte das Mädchen auf, ihm willig ins Hotel zu folgen, widrigenfalls er sie aus Italien ausweisen lassen wollte; war es ihm doch auch, einer schmutzigen Nubierin wegen, in Triest so ergangen. Fatime sagte ihm: «Wenn Sie nicht gleich weggehn, kratze ich Ihnen noch die Triefaugen aus!» Schon war um die zwei auffälligen Menschen ein kleiner Auflauf entstanden: Zwei Carabinieri mit ihren hohen Büscheln auf dem Dreimaster erschienen und schrieben sich die Namen der beiden auf; forderten, daß sich die Streitenden trennen sollten. Fatime verzog sich ins Gassengewirr, hinter dem Uhrturm. Sie kam in ganz enge Gäßchen und merkte, daß ihr jemand folgte. Gewiß der ekelhafte Theaterdirektor! Sie wagte es nicht, sich umzudrehn. Plötzlich aber hörte sie leise: «Pst!» rufen. Das war wohl eine Frau. Die Nubierin blieb stehn, und ein junges Mädchen trat an sie heran.

«Bella mora (Schöne Schwarze), ich bin mit Euch heute von Triest herübergefahren. Ihr reistet erster Klasse, ich dritter. Ihr seid im Hotel Danieli abgestiegen, ich habe noch keine Unterkunft. Ihr aber habt kein Geld, ich werde mir bis heute Abend genügend für uns beide verschaffen. Ihr seht doch, daß ich verständig und aufmerksam bin. Ich habe Euch beim Geldwechsler belauert, weiß nun, daß Ihr eine Abenteuerin seid. Den unangenehmen Vorfall mit dem Theaterdirektor habe ich auch beobachtet. Nun will ich Euch sagen, wer ich bin: Meine Eltern sind Bauern aus Istrien. Als ich ein kleines Kind war, zogen sie nach Triest, um Brot zu erwerben. Sie haben aber keine Arbeit gefunden. Das bißchen Hab und Gut, das sie hatten, ist draufgegangen. Täglich brachten mich die Eltern in den Volksgarten. Ich war augenkrank, unter den Bäumen sollte ich genesen; meine Mutter glaubte, besonders immergrünes Gebüsch habe eine heilsame Wirkung; und nun gar bei Wintersonne! Eine Frau beobachtete mein Spiel, setzte sich dann neben meine Mutter und schlug ihr vor, da sie

selbst kein Kind hatte, mich adoptieren zu wollen. Zuerst war meine Mutter entsetzt, nach acht Tagen Zureden gab sie nach. Ich lernte auch meinen zukünftigen Pflegevater kennen. Beide schienen gutstehende Menschen in mittleren Jahren zu sein. Sie waren in Alexandrien ansässige Mailänder. So wurde ich denn als kleines Kind nach Ägypten gebracht. Meine wirklichen Eltern habe ich dort ganz vergessen. Meine Pflegeeltern waren beide Spieler und verloren miteinander ein kleines Vermögen. Nun zogen wir nach Kairo. Dort begann meine Mutter ein Schwindelgeschäft: Sie gab sich als Magnetiseurin, Kartenaufschlägerin, Kennerin von Krankheiten aus Pupille und Handlinien aus. Ich sollte das Medium sein. Schwer nur erlernte ich meinen betrügerischen Beruf. Schließlich gelang es mir, künstlich in Krämpfe zu verfallen, so daß Polizeiärzte den Betrug nicht nachweisen konnten. Ich siechte aber dahin, konnte meinen Eltern nicht mehr helfen. Eines Tages wurde mir eröffnet, wer ich sei, daß meine Eltern in Triest wären. Ich schrieb an die Behörde dort, um auszukundschaften, ob noch jemand von meiner Familie da wäre. Nach ein paar Wochen langte ein Brief von meiner Schwester an. Sie hatte das Reisegeld dritter Klasse an das österreichische Konsulat geschickt und forderte mich auf, sofort zu kommen. Gern ließen mich die falschen Eltern ziehn; sie selbst begaben sich zurück nach Mailand. In Triest erwartete mich, die Achtzehnjährige, ein sechzehnjähriges Dienstmädchen: Das war meine Schwester? Meine Enttäuschung ist nicht gering gewesen, denn ich war doch bei Schwindlern erzogen worden, die dem Bürgerstande zugerechnet wurden. Maria, die mich hatte kommen lassen, brachte mich hocherfreut zu den Eltern. Zwei Jahre habe ich dort in großem Elend zugebracht. Ich wurde mit Liebe umgeben, habe aber niemanden meiner Umgebung als einen Verwandten empfunden. Als ich mich mit einem jungen Manne eingelassen hatte, und man bemerkte, daß ich Mutter werden würde, vertrieb man mich. Mein Geliebter hat mir das Reisegeld bis Venedig gegeben: Da bin ich! In Triest war ich Choristin: Heute abend soll ich hier in Venedig zum erstenmal im Chor singen.» —

Fatime fiel ihrer neuen Freundin — es war allerdings wohl die erste, die sie jemals gehabt hat — um den Hals. «Auch ich kann singen,» sagte sie, «gehn wir gleich hin zum Theater.»

«Noch ist es zu früh,» sagte Annetta, die weiße Ägypterin, zur Nubierin; war sie doch, als solche, ihrer dunklen Landsmännin nachgeschlichen.

«Gut,» sagte nun Fatime, «wir wollen ins Café gehn, ich habe noch zwei Lire: Wieviel habt Ihr?»

Annetta fand in ihrer Tasche fünf Lire. «Gehn wir,» meinte sie, «ins Café Quadri auf dem Markusplatz.»

Dort angekommen, erkundigten sich die beiden Mädchen nach den Preisen von Milchschokolade und Kuchen und verzehrten darauf miteinander um fünf Lire fünfzig, was ihnen besonders mundete. Die übriggebliebenen fünfzig Centesimi gaben sie als Trinkgeld.

«Ich bin noch eine Jungfrau,» sagte die Nubierin, «will es auch bleiben, bis ich in sicherer Stellung bin, denn offenbar hilft mir ein Schutzengel. Gebe ich mich aber einem Mann hin, so fliegt er bestimmt weg. Meine Mutter ist keine kluge Frau, aber darin hat sie bestimmt recht; sie hat gesagt, jedem Mädchen helfen gute Geister.»

Annetta wischte sich eine Träne auf der rechten Wange ab und meinte: «Ich habe mich nicht für Geld hergegeben, sondern aus Liebe; der Vater dieses Kindes» — sie zeigte auf ihren Schoß — «ist aus guter Familie. In seiner Gegenwart fühlte ich mich immer wie zu Haus; in Ägypten hatten wir nämlich zeitweise Pferd und Wagen und fuhren an jedem Abend, wenn wir in Alexandrien weilten, nach Ramleh, wo leider meine Eltern das durch mich erworbne Geld verspielten. Kennt Ihr Ramleh, sein Casino, wo die schönsten Zigeuner Musik machen; die elegantesten Herren der Levante ein- und ausgehn? Die gewinnendsten sind die Beduinen; auf Pferden kommen sie an, als ob sie sich die reichsten weißen Damen, die ihnen aber freiwillig folgen möchten, in die Wüste schaffen wollten. Alle Frauen der Gesellschaft werden jedoch in Alexandrien besonders bewacht. In Kairo war es nicht anders. Viele schöne Abende habe ich in Mena-house verlebt; dort gab man gute Musik: Nur zu gern habe ich immer wieder zugehört. Als ich einmal mitsang, wurde man auf meine Stimme aufmerksam. Im Gesang habe ich einige Stunden erhalten und in Triest wollte mich mein Liebhaber ausbilden lassen; seine Eltern haben es mir aber nicht gestattet. Doch ein halbes Jahr durfte ich bei Maestro Sinico lernen. Bis zur Choristin hab ich es gebracht. Ein Engagement in Venedig steht fest.»

«Gehn wir!» meinte die junge Nubierin.

«Gehn wir!» meinte auch Annetta: «Es sind keine zehn Minuten bis zum Teatro Fenice.»

Dort ließ man die beiden Ägypterinnen eine halbe Stunde warten. Dann kam der Direktor des Chores und fragte: «Was will die Schwarze?»

«Sie singt noch viel schöner als ich!» antwortete Annetta.

Der Dirigent brummte etwas Unfreundliches in den Bart und ließ Filomela, dies war der Choristinnennamen der Anetta, eintreten. Fatime hörte den Probegesang ihrer soeben gewonnenen Freundin; sie verstand, daß er ganz nett, für eine Choristin hinreichend war. Filomela wurde aufgenommen. Auf ihr Verlangen zahlte der Kassierer hundert Lire für einen Monat voraus, da sie bereits als Choristin im Rigoletto zu Triest gesungen hatte; deshalb sollte sie auch schon am gleichen Abend in Venedig mitsingen. Dafür erhielt sie extra zehn Lire, denn das richtige Engagement konnte erst nach einer Woche anfangen; unterdessen mußte sie um diesen Betrag zweimal im Rigoletto auftreten. Nun bestand Filomela darauf, daß auch Fatimes Stimme geprüft würde. Da aber unterdessen viele Choristinnen, Choristen und sogar Sänger eingetroffen waren, weigerte sich der Chormeister, den Wünschen seiner neuen Choristin nachzugeben. Fatime aber brachte das gar nicht in Verlegenheit. Sie legte einfach mit ihrer Glanzleistung, der Liebesarie aus der Aida, los. Alle waren sehr erstaunt. «Schade, sagte der Chormeister, «daß sie schwarz ist, sonst könnte die Nubierin eine Primadonna werden.» Das Interesse für Fatime war geweckt. Filomela hatte eine so schöne Stimme nicht erwartet und zeigte sich ganz entzückt.

«Bleiben Sie hier?» wurde Fatime von vielen Gesangsfreundinnen gefragt.

Filomela antwortete: «Nein, sie fährt noch heute nach Mailand.»

Fatime war dieser über sie verfügende Beschluß ihrer Freundin eine Neuigkeit. Sie dachte aber, Filomela wird recht haben und setzte hinzu: «Nicht heute abend, aber morgen früh. Ich möchte der Aufführung des Rigoletto beiwohnen!»

Auf einmal erschien der feindliche Theaterdirektor und betrachtete die Nubierin mit Argwohn und Haß. Er zog die venezianische Morgenzeitung aus der Tasche und sagte: «Non c'è piu!» (Weg ist er.)

Fatime verstand sofort, worum es handelte und fragte: «Alfonso?»

Da erwiderte der Direktor: «Jawohl, dein Opfer.»

Fatime fühlte sich bloß beunruhigt, weil ihr die Zustellung der Nachricht vor so vielen Menschen ungelegen kam: Trauer empfand sie kaum.

Nun faltete der Direktor die Zeitung auseinander und las vor: «Telegramm aus Triest: Der vor ein paar Tagen in einem Duell mit einem andern Ägypter, P. I., verwundete Alexandriner Alfonso Capello ist heute Nacht, mit den heiligen Sterbesakramenten versehn, seinen Verletzungen erlegen. Er bestimmte mündlich vor Zeugen, daß tausend Gulden seiner Freundin Fatime N. ausgezahlt würden. Wir wissen, daß diese Fatime eine Nubierin ist, um die sich die beiden Rivalen geschlagen haben.»

Nun brach Fatime in Tränen aus und schwor dem Toten ein Jahr lang in Unschuld treu zu bleiben. Das Aufsehen bei allen Anwesenden war groß. Die Männer interessierten sich, voll Sympathie, für die Nubierin; Choristinnen dagegen empfanden Widerwillen gegen die Schwarze, der ein weißer Jüngling zum Opfer gefallen war. Als Fatime mit Filomela, die auf der Straße wieder Annetta hieß, fortging, hörte sie einige auf sie beziehbare Schimpfworte; aus dem Chor der keifenden Frauen stach die Stimme des Theaterdirektors, der ebenfalls in Venedig eine Stelle suchte, hervor.

«Nun bist du reich,» sagte ihr Annetta, «die hundert Lire will ich dir leihen, wenn du sie mir gleich zurückschickst. Ich rate dir, geh fort von hier, fahr zu meinen Pflegeeltern nach Mailand. Ich gebe dir einen Brief mit; vielleicht taugst du besser zur ägyptischen Magie. Nimm Gesangunterricht mit deinem geerbten Geld und versuch in Mailand Karriere zu machen. Wenn du findest, daß meine Eltern versöhnlich gegen mich gestimmt sind, so komm ich auch hin. Meine Stimme reicht vorläufig nur zur Choristin aus. Bevor ich sie mir als solche verderbe, möchte ich nach Haus, um sie gut ausbilden zu lassen. Weder du, noch ich, können vorläufig die großen Ausgaben bestreiten, ohne den Leuten durch magischen Schwindel ihr Geld aus der Tasche zu ziehn.»

Über Lebensfragen schwätzend, waren die Mädchen abermals auf dem Markusplatz gelandet.

Da trat ein Sänger, der der Szene im Fenicetheater beigewohnt hatte, auf die Mädchen zu und sagte: «Ich stelle mich vor, ich heiße Bollente,

hoffe, eine große Zukunft zu haben. Eure Stimmen interessieren mich auch, die meiner nubischen Kollegin ist schon besser entwickelt; Freundin Fatime, so heißen Sie doch, ich gebe Ihnen ein Empfehlungsschreiben an meinen Gesanglehrer in Mailand mit. Holen Sie es sich heute abends an der Kasse ab. Auch habe ich die Möglichkeit, Sie in die Künstlerloge einzuladen. Das geht um so besser, als der verwundete Theaterdirektor heute abends beim Baron Franchetti eingeladen ist, daher der Vorstellung nicht beiwohnen wird. Er hat nämlich gedroht, wenn er Ihnen noch einmal begegnen sollte, Sie furchtbar verprügeln zu wollen.»

Daraufhin gingen die zwei Ägypterinnen ins Hotel Capello nero essen. Als Fatime in schwarzen Buchstaben «Capello nero» las, fiel ihr Alfonso ein, der doch auch Capello hieß und nun nero (schwarz) sein mochte — und sie fing abermals zu weinen an. Der Appetit war ihr vergangen, sie konnte nichts essen. Nach Tisch stieg man in eine Gondel, die Fatime wie ein Sarg vorschwebte, und so kam sie auch, bei der Fahrt durch die Kanäle Venedigs zu keiner Ruhe. Gegen Abend verließ sie der Sänger und lispelte beiden Mädchen ins Ohr: «Auf Wiedersehn»; zur Annetta ... «heut Abend», — zur Fatime ... «bald in Mailand!»

Nun setzten sich die beiden Freundinnen abermals ins Café Quadri und berieten, was besser wäre, ob die Rechnung im Danieli zu bezahlen oder das Gepäck zurückzulassen. Fatime bestand auf Begleichung, da sie einen sehr schönen, goldglänzenden Brokatschal in Triest gekauft hatte; auch die falschen Edelsteine und den vielen andern Tand, alle ihre Habseligkeiten wollte die Eitle nicht missen. Für eine Nacht brauche ich nicht viel zu zahlen! war ihre endgültige Entscheidung. Vor der Vorstellung aßen die Mädchen noch viel Kuchen, die Fatime auch besser als in Triest zu sein schienen; dann ging sie, um sich zu putzen, ins Hotel. Sie sagte dort, daß sie am nächsten Morgen nach Mailand abreisen wollte. Wie Annetta ihr versprochen hatte, gab sie der Freundin leihweise hundert Lire. Annetta mußte etwas früher ins Theater gehen, um sich umzukleiden. Unterdessen kaufte Fatime um hundert Lire venezianische Haarnadeln und Broschen mit Mosaikeinlagen. Darauf begab sich die Nubierin, wie sie sich gar stolz einbildete, höchst geschmackvoll geschmückt — doch war sie im Grunde durchaus afrikanisch geziert — ins Theater. An der Kasse fand sie den

Brief mit der Empfehlung nach Mailand und zugleich eine Anweisung auf einen guten Platz in der Künstlerloge. Das Teatro Fenice fand sie weniger prunkvoll als das Teatro Grande in Triest. Doch die Damen trugen, ihrer Ansicht nach, gefälligere Kleider, jedenfalls noch mehr Schmuck. Rigoletto gefiel ihr ausgezeichnet; besonders Gildas Charakter machte auf sie Eindruck. Nach dem Theater traf sie Annetta, die als Filomela am besten im Chor gesungen hatte, vor dem Bühneneingang.

«Wer lädt uns ein?» fragte Fatime ihre Freundin?

«Vorläufig niemand,» war Annettas Antwort, «gehn wir essen!»

Die beiden Mädchen begaben sich in ein mittelgroßes Lokal in der Nähe des Markusplatzes. Annetta erwartete, daß nun Fatime mit dem geliehenen Geld zahlen würde.

«Hast du denn nicht meine wundervollen Schmucksachen gesehn?» fragte jedoch Fatime Annetta.

«Wie?» antwortete die Freundin, «die hast du gekauft? Schmuck läßt man sich schenken.»

Annetta war sehr verstimmt, beglich aber die Rechnung. Auf dem Platz fragte sie: «Wer soll das Hotel, wer die Reise nach Mailand zahlen?»

Solange ich mich nicht verkaufe, sorgt mein Schutzengel für mich, war die Ansicht der Nubierin. Der erschien aber nicht auf dem Markusplatz. Da ließ sich Fatime die Zeitung bringen, in der ihr Abenteuer stand, und begab sich damit ins Hotel. Annetta begleitete sie dahin und gab ihr dann zum folgenden Morgen ein Rendez-vous auf dem Markusplatz, damit sie, falls Geld vorhanden wäre, die Freundin zum Bahnhof bringen könnte. Die Nubierin schlief ausgezeichnet, ging mit der Zeitung zu dem Direktor des Hotels, um zu beweisen, daß sie tausend Gulden geerbt hatte. Dem war diese Aussprache peinlich und er sagte: «Für die verflossene Nacht gebe ich Ihnen Kredit, verlassen Sie aber bitte freundlichst das Hotel. Wann fahren Sie ab?»

«Sobald ich Geld zu einer Gondel und zu einer Fahrkarte dritter Klasse nach Mailand habe.»

Der Direktor sagte: «Um neun Uhr geht Ihr Zug; Gepäck und Fahrschein holen Sie eine halbe Stunde vorher am Bahnhof ab.»

Fatime triumphierte. Sie begab sich auf den Markusplatz, wo sie bereits

von Annetta erwartet wurde. «Ich fahre,» rief sie mit einem Jauchzer. Annetta bezahlte jeder eine Schokolade und einen Kuchen, dann nahm sie ihre Freundin unter den Arm und brachte sie auf einem kleinen Dampfer zum Bahnhof. Dort übergab ihr der Portier des Hotels Danieli Fahrkarte und Gepäck. Annetta bezahlte noch den Träger und nahm tiefgerührt von ihrer nubischen Freundin Abschied.

«Ich bitte dich noch,» sagte sie, «schick mir die hundert Lire, sobald du kannst, mir bleiben nur noch sechs Lire für die ganzen sechs Wochen. Grüße meine Eltern, hier hast du einen Brief an Sie!»

Eine halbe Stunde darauf fuhr Fatime über die Lagunenbrücke in der Richtung nach Mailand. —

Um vier Uhr nachmittags kam Fatime in Mailand an. Ihr Gepäck ließ sie am Bahnhof und erkundigte sich nach der Via Manzoni, wo der Gesangslehrer, an den sie doch einer seiner Schüler empfohlen hatte, wohnte. Die Eltern der Annetta waren ihr noch gar nicht eingefallen. Bald fand sie die Adresse; sie erstieg das zweite Stockwerk eines schönen neuen Hauses und sandte den Brief mit vielen Grüßen von ihr selbst an den Gesangslehrer. Das Empfehlungsschreiben war geschickt verfaßt: Gleich stand darin, die Nubierin hätte eine große Zukunft; sie wäre bereits in Triest der Gegenstand großer Abenteuer gewesen. Nach einer halben Stunde erschien der vielgerühmte Singmeister und empfing Fatime mit kühlem Gruß. Sie sollte ihm etwas vorsingen. Sofort legte Fatime mit der Liebesarie aus der «Aida» los. Der Professor war erstaunt; auch war es ihm ungewöhnlich, daß ein Mädchen, ohne Begleitung, so aus dem Stegreif, singen konnte. Dann setzte er sich ans Klavier und fragte sie, was sie noch könnte.

Sie sagte: «Den Liebestod aus der ‚Afrikanerin'.»

Er schmunzelte und meinte: «Schade, daß diese beiden Ihre einzigen Rollen sind.»

Die Nubierin ärgerte sich und erwiderte: «Das ist durchaus nicht geistreich, was Sie da sagen, Meister, dazu brauchte ich nicht nach Europa zu kommen. In Ägypten hat man mir genau das Gleiche gesagt.»

«Ja,» meinte der Lehrer, «die gleiche Wahrheit ist bei den Schwarzen wie bei den Weißen vorhanden. — Was wollen Sie eigentlich von mir?»

«Nichts andres,» erwiderte Fatime, «als was in dem Empfehlungsschreiben steht.»

«Empfehlungsschreiben bekomme ich täglich, sie haben für mich wenig Bedeutung!» war des Lehrers Antwort. «Wozu soll ich Sie ausbilden, wenn Sie doch bloß zwei Rollen singen können?»

Fatime war empört, aber sie wandte aus List einen Trug an: «Ich muß ja keine Opernsängerin werden, wenigstens keine europäische. In Ägypten habe ich Gönner. Ich soll dort in einem arabischen Theater auftreten.»

Das leuchtete dem Lehrer ein. Er sagte: «Wenn Sie Gönner haben, so können Sie ja eine teure Ausbildung genießen. Sie wissen, Gesangstunden, besonders in Mailand, zumal bei mir, sind kostspielig. Von Ihren Gönnern steht im Brief nichts geschrieben.»

«An meine Gönner mögen Sie schreiben,» entgegnete die Nubierin. «Wenn Sie garantieren können, daß ich in gewisser Zeit eine ausgezeichnete Sängerin werde.»

«Ich möchte Ihnen sagen, daß ich auch nicht eine Stunde ohne Entgelt gebe,» stellte nun der Lehrer fest.

Fatime zog die Zeitung mit dem Triester Telegramm aus der Tasche und sagte: «Fangen Sie gleich an, die tausend Gulden gehören Ihnen. Bis sie verbraucht sind, wird Geld aus Kairo eintreffen.»

«Gut,» sagte nun der Lehrer: «Morgen früh gehn wir auf die Konsulate und legen einen Vertrag fest . Und heute — auf Wiedersehn!»

«Nein,» sagte Fatime, «wenn Sie mir nicht heute eine Stunde geben und nicht die Möglichkeit verschaffen, abends in die Oper zu gehn, wende ich mich an einen andern Lehrer.»

Der Mailänder war ganz erstaunt und fragte: «Warum diese Eile, mein Kind?»

«Weil ich keine Stunde verlieren kann, weil ich die Musik unsäglich liebe, weil ich mich keinem Manne hingebe, bloß dem Gesang lebe, darum erbitte ich sofort eine Lektion.»

Der Lehrer war gerührt und fragte: «Wo wohnen Sie?»

Fatime entsann sich, vor dem Bahnhof einen Omnibus gesehn zu haben, auf dem geschrieben stand: «Hôtel Cavour.» «Im Hôtel Cavour,» erwiderte sie unerschrocken.

«Das ist recht teuer,» meinte nun der Lehrer: «Suchen Sie Sich morgen eine billigere Wohnung. Gehn Sie jetzt nach Haus, ich habe noch zwei Stunden zu geben, kommen Sie abends um acht Uhr. Ich will Ihnen bis ein Viertel vor neun eine Stunde erteilen; um neun Uhr sind wir dann miteinander im Theater.»

«In welchem?» fragte ihn entzückt Fatime.

»In der Scala!» sagte mit behutsamer Betonung der Meister.

Beinah wäre ihm die Nubierin um den Hals geflogen.

Er setzte seine Rede, voll Freude über die Freude der Afrikanerin, fort: «Man gibt den «Lohengrin» von Richard Wagner. Es ist die letzte Aufführung der Stagione.»

Fatime bedankte sich, voll Innigkeit, und begab sich fort . . . hinein in die große Stadt, ohne eine Lira ihr Eigen zu nennen. Zwei Stunden hatte sie Zeit. Sie hüpfte durch die Gassen: «Ich habe einen Schutzengel, ich habe einen Schutzengel, wie gut, daß Alfonso gestorben ist und mir tausend Gulden hinterlassen hat!»

Auf einmal sprach Fatime eine Frau in mittlern Jahren, mit einem Spitzenschleier über dem Kopf, an: «Können Sie mir nicht sagen, wo das Hôtel Cavour ist?»

«Nicht weit von hier, mein Kind, ich will Sie hinbegleiten,» sagte freundlich die Angeredete. Es war schon dunkel und Fatime nahm daher die Begleitung besonders gern an. Die Frau war neugierig, wer die Nubierin wäre, was sie in Mailand wollte, und führte sie auf einem Umweg über den Domplatz, auf dem ihnen die Galleria Vittorio Emanuele II. strahlend entgegenleuchtete. Nun hatte Fatime endlich einen großartigen Eindruck von Europa — das strahlte, das strahlte! Welcher Reichtum, welche Bewegung der Menschen! Triest, Venedig: Kleinstädte, dumme Provinz im Vergleich zu Kairo, Alexandrien! Doch nun Mailand: das war eine Weltstadt. Die Galerie und ihre Helle, ihr Glanz überwältigten das halbwilde Mädchen. Vor jedem Luxusgeschäft blieben die zwei Frauen stehn. Fatime betrachtete alle Dinge mit großer Neugier.

Da fragte sie die Frau: «Haben Sie Geld, etwas zu kaufen?»

«Nein,» erwiderte die Nubierin, «ich lasse mir auch von niemandem etwas schenken, denn die Männer sind bösartig, verlangen Dinge, die ich

nicht gewähren kann: Ich bin eine Jungfrau und habe einen Schutzengel.»

Die Mailänderin lächelte und sagte: «Ohne Geld können Sie nicht in der Welt umherreisen. Das Hôtel Cavour ist sehr teuer.»

Da zog Fatime nochmals die Zeitung heraus, um zu beweisen, daß sie Geld zu erwarten hatte.

«Daraufhin kann ich Ihnen einiges verschaffen,» sagte die Frau in mittlern Jahren. «Treffen wir uns morgen nachmittags. Wenn Sie mir die tausend Gulden verschreiben, so können Sie zweitausend Lire sofort ausgezahlt bekommen! Den Unterschied zwischen den zweitausend Lire und den tausend Gulden teile ich mir mit dem Geldborger.»

Fatime war entzückt. Fünfzig Lire gab ihr die Frau auf die Hand und führte nun das Mädchen zum Hôtel Cavour. Fatime trat dort ein, nahm ein Zimmer und gab den Auftrag, ihr sofort das Gepäck vom Bahnhof zu holen. Nach einer halben Stunde war es angelangt. Da zog Fatime ein besseres Kleid an, putzte sich mit allem in Triest und Venedig erstandnen Tand und erschien dann, wie eine Häuptlingsgattin aus dem dunklen Weltteil, in der Hôteldirektion.

«Ich werde Ihnen ein paar Tage schuldig bleiben müssen,» sagte sie. «Doch habe ich Geld zu erwarten. Seh'n Sie, was in der Zeitung steht.» Hiermit reichte sie dem Direktor des Hôtels das venezianische Morgenblatt vom Vortage.

Als er das gelesen hatte, sagte er: «Das ist recht schön, aber länger als drei Tage kann ich Ihnen keinen Kredit geben. Solche Dinge können sich sehr in die Länge ziehn.»

Worauf Fatime lachend erwiderte: «Innerhalb von drei Tagen habe ich nicht nur dieses Geld!»

(Fortsetzung folgt.)

* * *

LEOPOLD JESSNERS THEATRALISCHE SENDUNG

VON JULIUS BAB

WENN in der europäischen Theaterkunst, wie sie sich nach dem Kriege entwickelt hat, Deutschland eine so sehr viel wichtigere Rolle spielt als Frankreich, so wird das natürlich mannigfache, tiefliegende Ursachen haben. Nach außen hin wird als Ursache zunächst sichtbar, daß zu Paris die Staatstheater (von schüchternen Versuchen Gémiers am Odeon abgesehen) ganz in der eisernen Konvention stecken geblieben sind, während in Deutschland wenigstens das weithin wirkende preußische Staatstheater an die Spitze der fortschrittlichen Bewegung getreten ist. Das aber ist das Verdienst Leopold Jeßners. Wohl waren in den Regieversuchen Bergers und Fehlings an der Volksbühne, in der Inszenierung von Karl Heinz Martin an der Tribüne und in manch anderer Aufführung schon Proben jenes Theaterstils in Berlin sichtbar geworden, den man den expressionistischen nennen sollte. Aber erst durch Jeßner ergriff der neue Theaterwille ein mächtiges Instrument, mit dem sich auch die größten Aufgaben der Theaterkunst im neuen Sinne bearbeiten ließen.

Im Herbst 1919 ging die Leitung des «Berliner Staatstheaters» (mit dem Haus am Gendarmenmarkt wurde bald noch das «Schillertheater» in Charlottenburg verbunden) in die Hände von Leopold Jeßner über. Jeßner war von Hause aus Schauspieler, hatte sich aber schon vor dem Krieg als Regisseur des Hamburger «Thalia-Theaters» einen Namen gemacht. Er hatte in Hamburg in besonderen Veranstaltungen auch viel mit den Gewerkschaften zusammen gearbeitet, sich auch in den Kämpfen der Bühnengenossenschaft als ein eifriger und geschickter Vorkämpfer für die Rechte der Arbeitnehmer hervorgetan. Während des Krieges hatte er das kleine «Neue Schauspielhaus» in Königsberg geleitet — eines jener Theater, die zu belebendem Wettkampf mit dem träg und langweilig gewordenen Stadttheater in den meisten deutschen Großstädten am Jahrhundertanfang gegründet wurden. Das ursprünglich von Geißel geleitete Haus hatte sich trotz sehr beschränkter äußerer Mittel

schon einen recht guten Namen gemacht, und Jeßner erhielt und mehrte diesen Ruf durch eine Anzahl sehr interessanter Aufführungen. Als nach der politischen Erschütterung die Staatstheater zunächst herrenlos waren und die Schauspielerräte sich ein bedeutendes Mitbestimmungsrecht angeeignet hatten, erfolgte die Wahl Jeßners zum Berliner Intendanten. Die Bühnengenossenschaft und ihr Präsident Rickelt waren besonders lebhaft für ihn eingetreten und der Minister bestätigte seine Wahl. Seitdem ist die Stellung Jeßners, der künstlerische Wert seiner Leistung in Deutschland heftig umstritten. Die Debatte wird vielfach durch rein politische Stellungnahme getrübt, da begreiflicherweise viele dem Manne einfach deshalb feindlich sind, weil er seine Stellung der Revolution verdankt. Auch daß er Sozialist und Jude ist, und aus beiden Tatsachen (was ihm menschlich ja jedenfalls zur Ehre gereicht) niemals ein Hehl macht, bedingt, wie die Dinge in Deutschland liegen, schon eine lebhafte Feindschaft gegen ihn. Wenn man versucht, sich der Für- und Widerwirkung all dieser Motive zu entziehen und die Leistung des Mannes rein künstlerisch zu würdigen, so muß man feststellen, daß gegen die geistig-organisatorische Leistung des Intendanten manch grundsätzlicher Einwand erhoben werden muß, und daß auch der Regisseur Jeßner durchaus nicht immer mit vollem Gelingen gearbeitet hat. Aber trotzdem ist unbestreitbar, daß Jeßner vor allen Dingen als Regisseur das ganze große Verdienst hat, aus einer Stätte des Todes ein Haus des Lebens geschaffen und ein riesiges, sündhaft brachliegendes Kapital deutscher Theaterkunst endlich in Umlauf gesetzt zu haben!

Das preußische Staatstheater, das er übernahm, bedeutete eine wahrhaft erschreckende Ansammlung völlig brach liegender Kräfte und Mittel. Dieses am reichsten subventionierte und zur höchsten repräsentativen Leistung verpflichtete Theater existierte seit Jahren, ja eigentlich seit Jahrzehnten künstlerisch überhaupt nicht. Die Premieren, die es hin und wieder herausbrachte, erregten nur noch das mitleidige Lächeln aller Kunstfreunde — man hatte es längst aufgegeben, sich zu entrüsten. Das Ensemble, in dem immer noch einige wirkliche Künstler wie im Exil lebten, zeigte einen unwahrscheinlichen Grad von Verschluderung. An dieser Stätte des lebendigen Todes hat Jeßner ein Theater geschaffen, über dessen Leistungen man streiten kann, aber doch auch streiten muß, das irgendeinen lebendigen

künstlerischen Willen zum Ausdruck bringt, das Probleme, die unbedingt in der ganzen Epoche drängen, zur theatralischen Diskussion stellt, ein Theater, dessen Tätigkeit doch dem Bedürfnis der Nation irgendeine Befriedigung gewährt. — Jeßner hatte zunächst für seinen Zweck so gut wie gar kein Ensemble, und in der Durchbildung einer wirklich stabilen einheitlichen Schauspielerschar ist er bis heute nicht glücklich gewesen. All zu oft und all zu schnell wechseln gerade die wichtigsten Gestalten in seinem Personal. Aber an dem Bündnis mit Kortner, der seit Tollers «Wandlung» in der «Tribune» einen neuen Typus expressionistischer Schauspielkunst verkörperte, hat Jeßner, wenn auch mit einigen Unterbrechungen, bis heute festgehalten und damit bewies er einen ausgezeichneten Instikt. Denn dies war allerdings durchaus der Schauspieler für die Art des Theaters, die er anstrebte. Jeßner wollte zunächst die E n t n a t u r a l i s i e r u n g d e r S z e n e, er wollte den einheitlichen, eine reale Situation nur eben andeutenden Bühnenraum. Und nicht nur hierin — sondern auch in den viel beschrieenen und doch eigentlich aus seinem Prinzip unvermeidlich folgenden T r e p p e n, mit denen er seinen Raum gliederte, kann Jeßner durchaus als ein Vollstrecker der Ideen des englischen Bahnbrechers Gordon Craigs gelten. Nicht minder natürlich in der Behandlung des Lichts, das bei ihm jeder Pflicht der Naturnachahmung enthoben nur seelischer Akzentuierung und freier Raumgestaltung dient. Die Schauspielkunst innerhalb dieses Raumes aber versuchte nun Jeßner, über alle psychologische Nuancierung hinweg, auf eine große rhythmische Bewegung zu bringen: Hinaufrasen einer Leidenschaft und jäher Absturz — schmetterndes Stakkato oder lang ausgehaltener Klagelaut. Die Gruppierung der Gestalten und nach Möglichkeit auch die einzelne Geste sollte nicht schlechthin natürlich, sie sollte vor allen Dingen eindrucksam, sinnlich gefühlserweckend und sinnbildlich bedeutend sein. Als Jeßner in solchem Stil eine Inszenierung von Schillers «T e l l» versuchte und, beim Anblick der hohlen Gasse, — ein Stufengerüst mündete in dem Schlitz eines weit vorgebauschten, den ganzen Hintergrund füllenden schwarzen Vorhangs — im Publikum Skandal ausbrach, da stand Albert B a s s e r m a n n als «Tell» auf der Bühne und trat mit seiner ganzen ritterlichen Wärme für den angegriffenen Regisseur und Direktor ein. Aber tatsächlich bestand zwischen diesem

großen, ganz naturhaften Schauspieler und der Absicht dieses Regisseurs doch keine innere Verwandtschaft. Und entscheidend durchsetzen konnte Jeßner seine Absicht erst mit Inszenierungen, in deren Mitte Fritz Kortner stand. Der hatte schon im «Tell» als Geßler diese theatralisch verbrauchte Gestalt wunderbar erneuert, hatte mit der wutüberladenen, vom Blutandrang zitternden Kraft seiner Stimme die Figur in ein ganz neues, märchenhaft unheimliches Licht gerückt. Aber nun stand er in Jeßners Inszenierung von «Richard III» im Mittelpunkt und erfüllte diese nackt und steil aufgebaute Szene mit der dumpf und gewaltsam ausbrechenden Wucht seines Temperaments. Und den gleichen peitschenhaft pfeifenden Elan hatte Kortner für Jeßners atemlos jagende Inszenierung von Wedekinds «Marquis von Keith» einzusetzen. Schon in Königsberg hatte Jeßner für Wedekind in einer völlig neutralen Szene bei einem rasenden Ablauf des Dialogs den wohl völlig adäquaten Stil gefunden. Es war so, als ob man Wedekind selber zehnmal und im wilden Widerstreit mit sich selbst auf der Bühne sähe. Und das war wohl durchaus das Richtige! — Jetzt spielte diese Hochstaplerkomödie im Halbrund einer Art spanischer Wand, deren Türen federten und die Menschen wie Pfeile herein- und herausschießen ließen. In der Mitte aber stand Kortner, der Treiber und das Wild dieser rasenden Treibjagd, und gab mit seiner nicht zu ermüdenden Energie das Tempo an. Diese Jeßnerschen Inszenierungen haben in Wahrheit den Expressionismus auf der deutschen Bühne etabliert. Sie waren aber (vielleicht mit einigen Leistungen Fehlings und Ludwig Bergers zusammen) auch bereits seine Höhepunkte, über die die Entwicklung kaum hinausgehen konnte.

In dem Versuch, sein Prinzip aufrecht zu erhalten und zur Herrschaft über die ganze dramatische Literatur zu bringen, mußte Jeßner notwendigerweise sehr ungleiches Glück haben. Wenn er in Grabbes «Napoleon», von dem Maler Caesar Klein ausgezeichnet unterstützt, sogar den sonst so übel üblichen Theaterschlachtlärm in einer Art Paukenmelodie rhythmisch zu bewältigen vermochte und die Gruppe der langsam fallenden Grenadiere diesen Takt optisch ergänzen ließ, so war das eine großartige und packende Leistung. Aber der Versuch «Faust» aus dem dumpfen, mit Urväterhausrat vollgestopften Mauerloch, das Goethe mit so viel Liebe, Kunst und Ab-

sicht ausgemalt hat, herauszunehmen, und ihn im abstrakten Raum auf eine schwarze Kanzel zu stellen — der Versuch mußte scheitern. Wenn Faust mit aufkeimendem Selbstmordgedanken das Giftfläschchen erblickt und dazu spricht: «Warum heftet sich mein Blick auf diese Stelle?», so entsteht fast unvermeidlich eine komische Wirkung, weil das Fläschchen mit den zwei oder drei anderen gänzlich unentbehrlicher Requisiten völlig unübersehbar am Rand der Kanzel aufgebaut ist. An so einem kleinen Punkte wird die große Grenze deutlich, die von der innersten Natur des Dramatikers der Möglichkeit abstrakter Behandlung gesetzt ist. — Das nächtliche Gespräch in der Mordnacht zwischen Macbeth und seiner Frau kann zwischen den steilen Türmen des Burghofs in Jeßners Stil zu einer großartigen Wirkung emporgepeitscht werden. Aber der Versuch, aus der Posaszene des «Carlos» eine sakrale Wirkung herauszuholen, indem man den Posa vor einer Art goldener Monstranz mit der Front nach vorn in die Mitte des Hintergrundes stellt und den König, dessen seelische Erschütterung vom Antlitz zu lesen, doch stets die tiefste Wirkung dieser Szene sein muß, nur vom Rücken zeigt — solch Versuch kann unmöglich gelingen. — Wenn Jeßner im Dienst jungdeutscher Dramatik das szenisch Interessante, sprachlich aber wirre und hohle Experiment B r o n n e n s «Ostpolzug» auf die Bühne bringt (es gibt da eine einzige Person aber zwei Handlungen, denn der Sprecher ist immer abwechselnd der historische Alexander und ein moderner Abenteurer, der den Mont Everest besteigen will) — so kann die Erfindungskraft des Regisseurs und die grandiose Energie Kortners uns wohl für einen Abend in dies wütende Tempo zwingen. Aber schon die Inszenierung von E r n s t B a r l a c h s Drama «Die echten Sedemund» bewies, daß bereits die jüngstdeutsche Dramatik den Möglichkeiten dieses starr expressionistischen Stils zu entwachsen anfängt. Aus dieser Aufführung ist zwar die Szene unvergeßlich, in der Kortner seinen mächtigen alten Sünder vor dem riesengroß unmittelbar am Bühnenrand herabhängenden Kruzifixus zum beichtenden Ausbruch bringt. Aber das Ganze der Aufführung blieb in einem naturlosen, starrdurchgehaltenen Marionettenstil hinter der dichterischen Größe des Textes zurück. Denn der große Bildhauer Barlach ist auch als Dramatiker der Mann, der gerade an schweren, erdverhafteten Körpern den Sturm göttlichen Geistes sichtbar macht. Seine seelischen Ekstasen

schlagen wie Stichflammen einer Explosion aus schwerem Naturboden empor, sind nicht Feuerwerk in einem, vom Intellekt geleerten abstrakten Raum. Für die ekstatisch beseelte Leiblichkeit dieses Dichters, der sich bei Jeßners Inszenierung ganz verlassen fühlte, hatte ein glücklicheres Organ Jürgen Fehling, der mit einer Inszenierung von Barlachs «Armen Vetter» einen viel größeren und sehr nachhaltigen Eindruck erzielte. — Im ganzen wird man sagen dürfen, daß Jeßner, wenn nicht in der Absicht, so im Instinkt reichlich Teil hat an der zeitgemäßen Überheblichkeit des Regisseurs, daß er seine sehr persönlichen Ideen zuweilen gegen Dichtungen durchsetzen will, die einen entgegengesetzten Willen deutlich genug bekunden, — und die stark und groß genug sind, um Ehrfurcht vor dem immer noch schöpferisch spürbaren Grundabsichten ihrer Dichter verlangen zu können. Aber deshalb darf nicht verkannt werden, daß Jeßner in vielen anderen Fällen auch aus dem Zentrum großer dramatischer Texte unter glücklichem Einsatz seiner Eigenart ganz neues Leben gefördert hat, und daß in jedem Fall, wo er die Szene beherrscht, die Vorstellung von einer lebendigen Kraft in bestimmter Richtung durchgestaltet ist. Und auch, wenn man dieser Richtung widerstrebt, wird man solchen Kampf doch der abscheulichen Leere des konventionellen Schlendrians, der Gleichgültigkeit des bloßen Theaterhandwerks viele Male vorziehen. Es scheint zudem, daß die Starre des anfänglichen expressionistischen Stilgedankens bei Jeßner, wie überall, in der Auflösung begriffen ist; und so werden die zweifellos außerordentlichen Erfindungs- und Organisationskräfte dieses Bühnenbeherrschers sich in Zukunft dramatischen Dichtungen glücklicher einfügen, ohne daß deshalb die stürmisch zusammengefaßte, schlagartig explodierende Energie, die das zu tiefst Zeitgemäße an Jeßners Eigenart war, verloren geht.

* * *

HANNS MARTIN ELSTER / BÜCHERSCHAU

GESAMTAUSGABEN UND NEUDRUCKE

DIE Mode der Gesamtausgaben, die noch vor wenigen Jahren übertrieben jedem Zeiterfolge diente, ist verströmt. Die wichtigen sachlich begründeten Gesamtausgaben oder Neudrucke bleiben. Wenn der Tempelverlag in Berlin in der Reihe seiner bekannten Tempelklassiker eine dreibändige *Friedr. Hölderlin*-Ausgabe schafft, so kann man darüber nur Freude ausdrücken. *Karl Justus Obenauer,* der Herausgeber, hat sich ja gerade durch seine Hölderlinstudien vor einigen Jahren einen Namen gemacht. Im ersten Band bringt er die Gedichte, teilweise neu geordnet, im zweiten «Hyperion» und «Empedokles» mit allen Fassungen, Vorstufen, Paralipomena und Entwürfen sowie einen Teil der Philosophischen Arbeiten; im dritten schließlich die Übertragungen mit deren Bruchstücken und die Philosophischen Versuche sowie die Briefe, an deren Spitze eine schöne knappe Biographie gestellt wird, in der Obenauer Hölderlin aus dem Leiden begreift; der Bericht über Hölderlins Fahrt quer durch Frankreich, von Albrecht Schaeffer in «Hölderlins Heimgang» mit herrlicher Versgestaltung gesegnet, beschließt die drei in der E. R. Weiß-Type, die sich zu des Dichters Geistigkeit gut fügt, gedruckten Bände. Es ist zwar heute schon affektierte Mode geworden, sich von Hölderlin, den am Kriegsende leidenschaftlich Geliebten, abzuwenden: der geistige, der seelische Mensch wird unbeirrbar zu ihm und seinem Werke halten. Deswegen wird die gute neue Ausgabe immer ins reine Leben wirken.

Aus äußerem Anlaß, dem hundertsten Todestage, entstand vielleicht die neue vierbändige Ausgabe von „*Hauffs Werken*“, die *Otto Heuschele* mit sechs Abbildungen, in großem Oktavformat im Verlag C. F. Müller, Karlsruhe i. B. herausgegeben hat. Auf die frisch geschriebene, warmen Gefühles volle Biographie Heuscheles, die die Übergangsstellung Hauffs zwischen Romantik und Realismus klar aufzeichnet, folgen die Gedichte und Märchen, eine Auswahl der Novellen, der Lichtensteinroman, die Memoiren des Satans und die Phantasien im Bremer Ratskeller, jeweils mit besonderen Einleitungen des Herausgebers. Man kann der getroffenen Auswahl nur zustimmen. Diese Ausgabe bewahrt das, was Hauff uns auch heute noch lieb macht. Und zwar in einer Form, die auch den verwöhntem Bücherfreund erfreut, weil Format, Druck zum behaglichen Lesen anregen und zusammen mit dem Einband einen ständigen Schmuck jeder besseren Bibliothek bilden.

Unmittelbar an Hauff schließt sich *Jeremias Gotthelf* an: nun keine Übergangserscheinung zwischen Romantik und Realismus mehr, sondern der volle Realist. Die dankbare Schweiz schenkt ihm jetzt, im Verlage Eugen Rentsch zu Erlenbach-Zürich, die große Monumentalausgabe *der sämtlichen Werke,* die Rudolf Hunziker und Hans Bloesch mit einem Stab von Gotthelf-Forschern betreuen. Der Text

dieser Monumentalausgabe, die auf die Erstdrucke und Manuskripte zurückgeht, wird für eine die Hauptwerke umfassende *Volksausgabe* benutzt, eine wahrhaft vorbildliche Volksausgabe in Einzelbänden. Mir liegen „*Geld und Geist* oder die Versöhnung“ und „*Kaethi die Großmutter*“ in zwei geschmackvollen Pappbänden, Großoktav, sauber zum Lesen anreizender Fraktur vor: handlich und gediegen. Wer den unverfälschten Gotthelf lesen will, muß die unübertreffbare Ausgabe wählen. Der Wissenschaftler wird ja so wie so zu Hunzikers und Bloeschs 24bändiger Gesamtausgabe greifen müssen.

Mitunter versteht man die deutschen Verleger nicht. Wieviel Hölderlin-, Hauff-, Gotthelf-Ausgaben haben wir schon erhalten, aber eine *Bismarck-Ausgabe* erhalten wir erst heute: ein Jahr, bevor Bismarck nach dem Verlagsrecht „frei“ wird. Mußten diese «*Ausgewählten Werke*», die der Verlag Cotta in Stuttgart in seiner üblichen Art sauber, aber nicht weiter besonders billig herausbringt, wirklich erst auf den materiellen Druck des Freiwerden warten? Bismarck hätte schon eher eine Volksausgabe mit den meisten seiner Werke verdient, denn das Volk wäre durch deren Lektüre in breitesten Kreise vor manchem unheilvollen Irrtum wenn nicht zu bewahren, so doch zu warnen gewesen. *Hermann Granier* hat die beiden ersten Bände, die die *drei* Teile der «Gedanken und Erinnerungen» enthalten, mit wertvollen Erläuterungen versehen; vier weitere Bände mit einer Auswahl aus den Reden und Briefen sowie einem Namenregister sollen folgen. Man kann erst nach deren Erscheinen ein endgiltiges Urteil über die Ausgabe fällen, ob sie frei sein wird von einer parteipolitischen Tendenz; die «Gedanken und Erinnerungen» können ja ohne Beeinflussung der Enkel sich auswirken; die Auswahl der Reden und Briefe erfordert aber einen von höchster geistiger Warte Auswählenden! Willkommen ist diese Ausgabe auf jeden Fall.

Eine reizende Gesamtausgabe schenkt der Weimarer Verlag Hermann Böhlaus Nachf. der im nächsten Jahre siebzigjährigen *Helene Böhlau.* Die vorliegenden vier Bände auf Dünndruckpapier, in schlicht-sauberen flexiblen Ganzleinenband und handlichem, den bekannten Großherzog Wilhelm Ernst-Klassikern der Insel ein wenig nachgebildeten Klein-Oktav bringen die unvergänglichen «*Erzählungen aus Alt-Weimar*», also die lieben Ratsmädelgeschichten, die altweimarischen Liebes- und Ehegeschichten, Verspielte Leute, des Bäckerlehrlings Johannisnacht, Polzchen, das Sommerbuch, die Kristallkugel, die alten Leutchen, die Windmühle, den gewürzigen Hund und die leichtsinnige Eheliebste. Eine zweite, fünfbändige Reihe soll die modernen Erzählungen und Romane nachbringen. Diese Ausgabe wird ihren großen, dauernden Leserkreis sicher finden; Helene Böhlau besitzt ihn ja seit langem nach Verdienst und Herzensdank.

Paul Ernst, dem um sieben Jahre jüngeren, ist bisher nicht das Glück zuteil geworden, ein breites Publikum zu erobern; zuviel materialistische Kräfte haben sich dazwischen geschoben, diesem Dichter die längst gebührende Liebe aller Deutschen zuzuführen. Es ist also eine be-

sondere Tat, wenn jetzt der Verlag Georg Müller in München eine Gesamtausgabe in Einzelbänden aufzubauen versucht. Wir erhalten soeben in zwei schöngedruckten Großoktavbänden «die *Komödianten- und Spitzbubengeschichten*», sowie die berühmte, seit langem vergriffene Essaysammlung «*Der Weg zur Form*» neu. Der Novellenband hat sich in seiner urdeutschen Klassizität für jeden Kenner geschlossen epischer Kunst von Anfang an durchgesetzt. Der Essayband, gegenüber der Auflage von 1915, um mehr als 120 Seiten erweitert und bis zur Gegenwart fortgeführt, bedeutet den Wendepunkt der Kunstentwicklung vom wissenschaftlich-naturalistischen Materialismus zum Ewig - Geistigen, Organisch - Gesetzmäßigen. Mit diesem Buche begann — im Reiche der Kunst — unsere schöpferische Gegenwart. Darin beruht seine Unvergänglichkeit, Unausschöpflichkeit und Vorbildlichkeit. Es wird immer ein Lehrbuch reiner Kunstanschauung sein.

Ein Werk wie das Rilkes oder Bindings nutzte bereits, innerlich oder äußerlich, Paul Ernsts von 1898 an grabende Pionierarbeit, direkt oder indirekt. Daß *Rainer Maria Rilke* jetzt durch den Inselverlag, Leipzig seine große, endgiltige *Gesamtausgabe* erhält, ist eine Selbstverständlichkeit. Das Schöne ist, daß Rilke selbst sie noch «bis in die Einzelheiten der inhaltlichen und typographischen Gestaltung festgelegt hat». So halten wir nun das geliebte Werk bis zur Krönung durch die Duineser Elegien in sechs schönen Bänden: eine Gabe der Götter, wie sie nur wenigen Zeitaltern beschert wird. . . Die Gedichte beginnen mit den Larenopfern von 1896, auch «die weiße Fürstin» fehlt nicht; die Prosa läßt die Früharbeiten fort, setzt mit der Cornet-Weise und den Geschichten vom lieben Gott ein, schenkt uns in den Prosa - Fragmenten manch Verschollenes, darunter auch das Stadtbild «Furnes», das «die Horen» vor einigen Jahren aus der Vergessenheit holten, und auch den Rodin; Brigges Aufzeichnungen füllen einen ganzen Band und ebenso die Übertragungen von Elizabeth Barrett-Browning bis Paul Valétry, von den berühmten bis zu den verstreuten einzelnen. Der Inselverlag hat selbstverständlich der Ausgabe alle editorische Sorgfalt zuteil werden lassen. Diese Ausgabe anzeigen, heißt wissen, daß sie in Deutschland, in Europa gelesen, geliebt, gelebt werden wird.

Daß neben Rilke *Rudolf G. Binding* sich in voller Eigenart darstellt, ist dies nicht ein beglückendes Erleben von der Kraft der Natur und der Gnade? Binding, der jetzt Sechzigjährige, sein bewegtes Leben in einer einzigartigen Selbstschau — «*Erlebtes Leben*» — souverän überblikkend und programmatisch, sinnend, schildernd, erkennend, betrachtend in den «*Rufen und Reden*», die jene berühmten Worte «Deutsche Jugend vor den Toten», «Der unmenschliche Gott», «Vermächtnis», «Totenfeier», «Das große Grab», «Wohltat und geheime Not», «Rechtfertigung der Kunst», «Gedenkrede auf Beethoven» mit dem «Lob Frankfurts», dem «Rheinrausch», dem «Genfer See», dem «Chile-Haus in Hamburg», sowie dem «Widerschein des Abendlandes» in den Arbeiten über «die ethischen Grundlagen eines Volkes», «Ecce Europa», «Schicksal und Weis-

heit», «Tätiger Geist» und den Ausführungen über die Sprache und Literatur aus den Jahren 1920—1927 vereinen, dieser als Dichter und beispielgebender führender Lebensgeist verehrte Rudolf G. Binding legt uns nun sein «*gesammeltes Werk*» (in vier schönen Bänden bei seinem Verlage Rütten & Loening in Frankfurt a. M.) vor. Zuerst die Novellen (darunter auch «den Wingult») und die Legenden, dann die Gedichte seit 1909 mit der Reitvorschrift, drittens das aufrichtig-aufrechte Kriegstagebuch und viertens das «erlebte Leben» — wahrlich ein Gesamtwerk, nicht groß an Umfang, aber gehalt- und schönheitvoll wie keine der vielbändigen Vielschreiberproduktionen, die unsere Zeit in Hunderttausend-Auflagen zu verschlingen pflegt. Auch dies «gesammelte Werk» ist ein Denkmal aere perennius. . .

Dies wird auch einst das Gesamtwerk *Albrecht Schaeffers* sein. Vorerst gilt es freilich, die endgiltigen Einzelausgaben seiner Werke zu schaffen. So erhält jetzt der «*Helianth*» eine schöne Neuausgabe in zwei Bänden von zusammen 1400 Seiten (Inselverlag, Leipzig); man sieht aus der Seitenzahl schon: um ein Drittel vom Dichter selbst gekürzt. Wer die dreibändige Ausgabe liebt, wird das gestrichene Drittel vermissen: wer neu zu dem Buche greift, wird für die Straffung dankbar sein. Denn dieser «Querschnitt durch das deutsche Leben um die Wende dieses Jahrzehnts», des Jahrzehnts um 1910, wird nun wieder seine wundersame Wirkung auch auf alle die, die sich vom bisherigen Umfang abschrecken ließen, ausüben. Wir selbst, die wir den Roman seit seinem ersten Erscheinen von 1920 lieben, sind Schaeffer dankbar, daß er durch die Konzentration sein Buch im unbesinnlichen Leben unserer Zeit lebenswirksam erhält.

Vielleicht bildet diese Neuausgabe des «Helianth» einmal den Beginn der Schaefferschen Gesamtausgabe. Diese allmählich in Einzelbänden aufzubauen, ist ja häufig ebenso sehr geistige wie wirtschaftliche Notwendigkeit. Daß wir von *Stefan George* erst jetzt den Beginn der Gesamt-Ausgabe erleben, hat gewiß innere Gründe, da materielle Hemmungen hier nicht vorstellbar sind. George wird in diesem Jahre sechzig: der letzte Lebensteil beginnt; Jugend- und Manneszeit sind abgeschlossen. Achtzehn Bände sollen das Lebenswerk umschließen. Die Auswahl erster Verse, «*Die Fibel*» (bei Georg Bondi, Berlin, in der bekannten George-Ausstattung und -Schrift bei Otto v. Holten auf Beesbe-Japanpapier gedruckt und mit einem bisher unbekannten Jugendbild in Handpressen-Kupferdruck würdig ausgestattet, in dunkelblau Buckram gebunden) beginnt die Reihe; diese ersten 144 Seiten sprechen zu uns, die wir von den großen Höhen der späteren Jahre rückblicken: unabhängig davon überraschen sie meist durch die alltägliche Schlichtheit; der achtzehn- bis zwanzigjährige schrieb sie in einer (hier mit mehreren interessanten Faksimiles abgebildeten) noch unreif hin- und herprobierenden Handschrift; erst gegen das zweiundzwanzigste Lebensjahr meldet sich leise eigener Wille und Ton; auch George mußte erst die Schuleinflüsse abwerfen, sich loslösen, ehe er schneller voranschritt. Die Gesamtausgabe soll schnell, mit voraussichtlich vier Bän-

den jährlich in freier Reihenfolge, gefördert werden.

Viel jünger, noch nicht achtunddreißigjährig, beginnt *Franz Werfel* seine Gesamtausgabe. Meines Erachtens zu früh; denn wenn Werfel, wie auch seine neueste Entwicklung zeigt, in eine andere Phase seines Schaffens einzutreten im Begriffe ist, so dürfte doch noch nicht die Distanz zu der Produktion der Jugend erreicht sein, die eine endgiltige Ordnung zuläßt. Also darf man wohl diese Gesamtausgabe Werfels «erste», aber noch nicht die endgiltige, wie bei Rilke oder George nennen. Sie ist an sich interessant genug. Werfel gibt als ersten Band eine selbst getroffene Auswahl aus seiner bisherigen Lyrik, denen er die unveröffentlichten Gedichte aus der letzten Zeit hinzufügt. Deren Band «*Gedichte*» (bei Paul Zsolnay, Wien, schön gedruckt, leider durch die oft unleidliche Mode, des Dickdruckpapiers zu einem unhandlichen Lexikonband aufgeschwellt; ein Lyrikband muß leicht in der Hand liegen; diese 467 Seiten könnten es auch: aber das Papier macht ihn zu einem Wälzer, der nicht nur die Damenhand ermüdet!) ist ein gutes Porträt Werfels beigegeben. Werfel hat mit besonderer Liebe (und mir scheint oft zu weitgehender Strenge) aus «dem Weltfreund», «Wir sind», «Einander», «dem Gerichtstag», «den Beschwörungen» ausgewählt und 35 Seiten neue Gedichte — darunter den Zyklus «aus Venedig» und vielleicht einige reifste — hinzugefügt: ein Drittel aller Lyrik nach des Dichters subjektivem Verhältnis zu seinen Versen auf dem heutigen Stande seines Gefühles und seiner Erkenntnis; ein zweiter Sammelband soll später vielleicht einmal folgen. Wer also den ganzen Werfel kennen will, muß auch jetzt noch zu den Einzeldrucken greifen; hier erhalten wir den bis heute geformten Dichter, wie er sich sieht; solch Bild ist schon einen Auswahlband wert. Mit Werfels Gesamterscheinung werden wir uns in «den Horen» bald einmal eingehend vertraut machen müssen.

Gegenüber diesen deutschen Gesamtausgaben und Neudrucken erhält das Ausland heute die größere Energie der Verlagskraft. Die Übersetzung ist heute Mode; wir werden in Kürze mit ihr abrechnen müssen, da sie eine Verdummungsgefahr geworden ist. So lange sie sich um die «großen» Autoren des Auslandes müht, ist sie sinnvoll; aber sie kann schon sinnlos werden, wenn sie selbst von «großen» Fremden glaubt, *alles,* auch die Neben-, die Ballast-, die mißlungenen Arbeiten oder des Autors Werke gleich in mehreren deutschen Ausgaben bringen zu müssen. So wird uns jetzt kein Buch von *Jack London* und von *R. J. Stevenson* erspart. Jack Londons zweibändiger Entwicklungsroman «*Martin Eden*» (Universitas, Berlin), halb autobiographisch, verdient die Übertragung, schon weil London sein Leben schildert, aber müssen wir alle short stories und alle seine Hundegeschichten, jetzt «*den Sohn des Wolfs*», in Buchform erhalten. Und ebenso: ist es nötig, Stevensons bisher zehnbändige Gesamtausgabe nun nach dem Übergang in den Hamburger Verlag Gebr. Enochs noch um den wenig gelungenen Roman «*der Herren von Hermiston*» zu erweitern, nachdem schon die ersten zehn Bände nicht das Herz der Deutschen zu erobern ver-

mochten? Der kühle Stevenson interessiert, wer England-Amerika gut kennt; und solche Leser lesen — englisch. Eine Auswahl wäre hier verdient und segensreich. Aber bitte nicht alles. Man stelle sich vor, die Engländer erhielten den *ganzen* Gustav Frenssen oder Fontane — um zwei charakteristische deutsche Erzähler zu nennen — übersetzt: sie würden mit Recht protestieren! Nur bei uns gilt man als rückständig, wenn man gegen die Vollständigkeitswut der Übersetzer und ihrer Verlage protestiert! Auswahl, Auswahl, Herrschaften! Wirtschaft, Horatio! Muß man auch hier sagen. Geistige und materielle Wirtschaft, sonst erstickt jede Entwicklungs- und Bewegungsmöglichkeit unserer eigenen Produktion in der Flut von Übersetzungspapier. Wenn man jetzt die schöne *Rudyard Kipling*-Ausgabe des Leipziger Paul List-Verlages die bisher verständnisvoll auf zehn Bände festgesetzte Auswahlgrenze überschreiten sieht, nur um auch Kiplings neuesten Novellenband «*Bilanz*», der kein neues Charakteristikum zu Kiplings Bild zufügt, zu bringen, dann tut es uns fast um das «*Dschungelbuch*», das Benvenuto Hauptmann übersetzt, um die von Hans Reisiger ausgezeichnet übertragenen Novellen «*die schönste Geschichte der Welt*» und um die von E. A. Rheinhardt betreuten «*Geschichten aus Simla*» leid. Die Auswahlausgabe liegt jetzt vollständig vor: eine Erweiterung verdient sie nur, wenn Kipling noch eine außerordentliche Leistung als neuartige Tat seinem Schaffen zufügt. Auch bei *Joseph Conrad* droht die Gefahr, daß der Verlag S. Fischer, Berlin, des «Guten» zu viel tut. Das Verdienst der Entdeckung schwindet, wenn die Masse den Wert des wirklich Wertvollen erstickt. Den ersten sechs Bänden reiht sich jetzt die Geschichte einer Silbermine in Südamerika «*Nostromo*» und der Liebesroman. «*Sieg*» — Sieg der Liebe über das Nichts im Urwalde — an: trotz einzelner starker Stellen spürt man hier bereits das Typische des englisch-amerikanischen Abenteurerromans; man stellt die Grenze fest: das Werk Joseph Conrads scheint jetzt für uns ausgeschöpft zu sein.

Wie ganz anders geht etwa der Inselverlag, Leipzig bei seiner weltliterarischen Pionierarbeit zu Werke. Nie die Masse, stets die bleibende Leistung. Also nicht der ganze *Emile Zola,* sondern die wichtigsten Bände innerhalb der Romanbibliothek und dem berühmtesten Roman «*Rom*» eine entzückende, handliche Dünndruckpapierausgabe von 1000 Seiten, die das Buch als besondere Tat behandelt und die zum Lesen zwingt. Und ebenso von *Prosper Mérimée* nicht die sämtlichen Werke, sondern die großartige, fast vergessene Gestaltung «*der Bartholomäusnacht*». Auch bei den Skandinaviern dasselbe Prinzip. *Martin Andersen Nexö,* einst vom Inselverlag entdeckt, erhält nun für seinen größten Roman «*Pelle, der Eroberer*» eine schöne einbändige Ausgabe auf über 1200 Dünndruckpapierseiten, eben die endgiltige Ausgabe, indes der Verlag Albert Langen, München uns *alle* Werke Nexös in einer Gesamtausgabe vermittelt. Hier erschienen jetzt die «*Bauern-Novellen*», die das moderne Bauerntum in Dänemark schildern, wie es viele deutsche Dichter für deutsche Verhältnisse auch tun. . .

Deswegen, weil die bekannte Sammlung klassischer Romane «*Epikon*» des Verlages Paul List, Leipzig in ihrer schönen Dünndruckpapierausstattung das Auswahlprinzig als erstes Gesetz ihres Aufbaus betrachtet, ist ja jeder neue Band hier vielfach willkommen. Denn wer läse und besäße in seiner Bibliothek nicht gerne *Adalbert Stifters* «*Nachsommer*» mit dem warmen Nachwort Hugo v. Hofmannsthals oder *Jean Pauls* «*Siebenkäs*» mit Hermann Hesses Begleitworten? Wer fühlt nicht in *Nikolai Gogols* «*Toten Seelen*», von Xaver Graf Schaffgotsch neu übersetzt und von Rudolf Kassner benachwortet, oder in *J. A. Gontscharows* unsterblichem «*Oblomow*» (Deutsch von R. v. Walter, Nachwort von Alfons Paquet) die ewige russische Beseeltheit als Menschheitserlebnis? So bilden diese vier neuen Bände unentbehrliche Bereicherungen jeder Romanbibliothek, jeder Bücherei großer Epik.

Ob man von allen Prosawerken *Luigi Pirandellos* dies wird sagen können, muß bezweifelt werden. Hans Feist hat es unternommen, uns seine «gesammelten Romane» zu vermitteln, und Alfred Kerr schrieb das Vorwort zu den vorliegenden drei Bänden, von denen man allerdings die ekelhaften Bahnhofslektürenumschläge abnehmen muß, wenn man sie überhaupt ernst nehmen soll. «*Einer, Keiner, Hunderttausend*», «*Kurbeln!*» und «*Geschichten für ein Jahr*» (schon kein Roman, sondern Novellen) heißen die bei Orell Füßli, Zürich, hübsch gedruckten und erschienenen Bände. Kerr sagt richtig: «Dein Geheg ist . . . ein Amalgam von Seelensinn und Leidenschaft — plus Technik.» Dies «plus Technik» ist das Entscheidende, das Überwiegende: darum fesselt er äußerlich, ist er von außen her interessant, auch als Erzähler — aber es fehlt die seelische Wirkung. Man kommt sich unterhalten und geblüfft vor. Ein weniges mehr ist aber doch da. Um deswillen lohnt sich manchmal, nicht immer, auch die Lektüre seiner Prosawerke. —

Inzwischen hat *Hermann Hesse* seine hübsche Reihe «Merkwürdiger Geschichten und Menschen» (S. Fischer, Berlin) fortgesetzt. Mit Karl Isenberg stellt er die Dokumente des Lebens von «*Schubart*», aus dessen Erinnerungen und Briefen, als großartige Legende eines verkommenen Geniedaseins, das auch in Schillers Jugend leuchtete, zusammen. *Herbert Levin-Derwein* läßt er das Leben der Clemens, Bettina, Christian, «*der Geschwister Brentano*» nach den Briefen, Berichten, Biographien schildern, er selbst bietet aus dem Kreise *Justinus Kerners* eine Anzahl von Berichten über Magnetismus, Hellsehen, Geistererscheinungen usw. von unvergänglicher Erlebniswucht. Verschollenes, Vergessenes und doch von glühendem Leben erfüllte Vergangenheit greift magisch in unser Sein.

Eine Sammlung, die ihre Rechtfertigung in sich selbst trägt, ebenso wie «die schönsten Erzählungen» des Albert Langen Verlages, München, die jetzt um die Bände *Ludw. Staub, Jerem. Gotthelf, E.T.A. Hoffmann, Cervantes, Hermann Kurz, Claude Tillier* (Onkel Benjamin) mit Einleitungen von L. Pfau, Dr. Owlgass, J. Hofmiller, P. Jerusalem glücklich vermehrt wurden.

* * *

WERT UND EHRE DEUTSCHER SPRACHE

UNTER diesem schönen Titel hat *Hugo von Hofmannsthal* jetzt in der Reihe der wertvollen Anthologien des Verlages der Bremer Presse in München eine Sammlung von Zeugnissen und «Gedanken einiger deutscher Männer über die deutsche Sprache» herausgebracht, von der hoffentlich grade in unserer sprachlich immer salopper denkenden Zeit eine starke Wirkung ausgeht. Dies ist um so mehr zu hoffen, als Hofmannsthals Sammlung vom Geist der Sprache ausgeht, gegen Pedanterie, Reglementierung und Schulmeisterei, sondern das Sprachgefühl ist die bestimmende Kraft für die Beschaffenheit, Beurteilung und Entwicklung. Hofmannsthal sieht, wie auch seine Einleitung beweist, klar: wir haben eine erhabene poetische Sprache und ausdrucksstarke Volksdialekte, aber keine mittlere, keine Verkehrssprache, sondern dazwischen nur die Sprache des Individuums; dieser Zustand ist unser Schicksal. Als Gewährsmänner unseres Sprachideals, das jetzt mehr denn je bedroht ist, bringt Hofmannsthal nun aus drei Jahrhunderten zwölf Sprachmeister und Sprachgenies mit Äußerungen über unsere Sprache: J. G. Schottel, Leibniz, J. Möser, Wieland, Herder, Goethe, Jean Paul, W. v. Humboldt, Fichte, Adam Müller, E. M. Arndt und Jakob Grimm. Wer die Stimmen dieser zwölf in sich aufgenommen hat, wird Hofmannsthal Dank wissen, daß er sich nicht in eine Vielzahl verlor, sondern das Wesen der Sprache durch das Blut und Bekenntnis dieser Großen wieder nahebrachte. Hofmannsthals Arbeit wird zu den bleibenden gehören und bringt hoffentlich die tiefere Versenkung in unsere Sprache wieder in neue Kraftentwicklung.

Es ist nämlich auffallend, wie gering die Zahl der gewichtigen neuen Bücher über unsere Sprache in den letzten Jahren gegenüber früheren Zeiten geworden ist und daß fast keines der neuen Bücher Beachtung, geschweige denn Erfolg findet. Wäre es anders, hätte *Eilert Pastors* frisches Büchlein *«Die Entwicklung der deutschen Sprache»* (Eugen Diederichs, Jena) schon viele Auflagen erreichen müssen, weil hier einmal unmittelbar aus unserer Blutnatur, aus unserem Volkstum heraus unser sprachlicher Werdegang anschaulich gemacht wird: von den Lauten zur Schrift und Wort, vom Wort zu den Beugungen, zum Satzbau, zu Prosa und Poesie, bis zu den Stilen und Wissenchaften; ferner wird mit Temperament, das auch zum Widerspruch reizt, über Gegenwarts- und Zukunftsfragen wie das Studium der Sprache, die Fremdwortfrage, die Kultur des Gespräches, die Schulmeisterei und sprachliche Willkür, die Rechtschreibung u. a. m. gehandelt, so daß überall Anregung und Belehrung, wenn auch leider bisweilen mit Phrasen-Gesinnung vermischt, wach werden; wäre Eilert Pastor weniger geistfeindlich, könnte man sein Buch noch wärmer empfehlen; jetzt sei es zur fruchtbaren Auseinandersetzung weitergegeben.

Otto Behaghels Aufsätze, Vorträge, Plaudereien *«Von deutscher Sprache»* (Moritz Schauenburg, Lahr i. Baden), eine Sammlung an vielen Orten veröffentlichter Arbeiten, ruht auf streng wissenschaftlicher Grundlage und ist darum frei von

jenen unnötigen Lebensratschlägen Pastors. Hier ist jede Arbeit sachlich fundiert: zuerst werden allgemeine Abhandlungen gegeben, also eine Übersicht über die deutsche Sprache, «geschriebenes und gesprochenes Deutsch», «Wandlungen im Satzbau», «Zum Gebrauch des Beiworts bei Schiller», «Zum Wortlaut der politischen Reden Bismarcks» u. a. m., dann folgen Aufsätze über die Schrift (Fraktur, Antiqua), Laute und Formen, also die Bühnensprache, Zeichensetzung, Sinnestäuschungen u. a. m., darauf Beiträge zur Wortgeschichte, zum Satzbau, zum Sprachgebrauch und zur Sprachpflege, über die Fremdwörter und Mundarten. Der Sprachfreund wird diesen inhaltsreichen Band immer wieder zur Belehrung und Vertiefung zur Hand nehmen.

Ein besonderes und wichtiges Thema «*Die Schönheit unserer Muttersprache*» behandelt in einem gleichstarken Werke *Ernst Kieseritzky* (B. G. Teubner, Leipzig). Der Verfasser geht davon aus, daß wir durch die veränderte politische Lage der Deutschen im Sprachkampf stehen und dafür Liebe, Begeisterung und tiefste Einsicht in die Schönheit unserer Sprache brauchen. Um dieses Zieles willen legt er uns «die deutschen Laute», «den Wortton», «den Satzton», «die Wortstellung» und «die Wortschöpfung» dar — also vom phonetisch-ästhetischen Standpunkte aus Wesen, Entwicklung, Form unserer Sprache. Im letzten Teil schwimmt er dann «Wider den Strom», das heißt er übt berechtigte Kritik, gibt positive Beispiele für die Sprachpflege, stellt die Zusammenhänge zwischen Sprache, Ausland, Volksgemeinschaft her. Auch dies Buch verdient die volle Teilnahme aller, die sich um unsere Sprache ernstlich mühen und sorgen.

Ein Dichter schenkt uns weiterhin ein wundervolles, unmittelbar aus dem Leben und Erleben geschöpftes Buch «*Der Geist als Sprache*» von *Leo Weismantel* (Benno Filser, Augsburg). Weismantel führt drei Gespräche: Von Wörtern und Worten, Von den Sinnen und der Überwindung der Not, von «Mir» und «Dir» und dem Wort in den drei Räumen. Der Anhang bringt dann außer dem Nachwort noch den Entwurf einer beabsichtigten Stilkunde, einen Versuch zum Erlebnis-Aufsatz, die Lehre vom Schildern, eine Einführung in die gestaltenden Kräfte des Bühnenspiels und eine Rede zu den Fragen: Kind, Jugend und Bühnenspiel. Der begeisternde Wert des Büchleins liegt darin, daß für Weismantel nicht das Philologische noch das Ästhetische das Entscheidende ist, sondern einzig das Geistige. Hier ist die Sprache Ausdruck der Seele, des Geistes, des Gottmenschen. Darum wünschte ich, daß Weismantels Buch heute überall im Mittelpunkte aller Beschäftigung mit unserer Sprache auf den Schulen, Universitäten und im Leben stünde. Was Hofmannsthals Anthologie schon erwies, daß die Dichter uns am tiefsten mit der Sprache verbinden, Weismantel beweist es wieder für die Gegenwart: sein Buch ist erlebte Sprache, ist Geist als Sprache. Alle Sprache ist aber sinnlos, wenn sie nicht Geist ist; darum ist Weismantels Buch das sinnvollste, das uns in dieser Zeit über die Gesamtheit der Frage: die Sprache in unserer Zeit werden konnte.

Neben diese die ganze Sprache umfassenden Werke treten nun die Sonderarbeiten. Die «*Geschichte der gotischen Sprache*» gibt *Max Herm. Jellinek* (Walter de Gruyter & Co., Berlin). Streng wissenschaftlich, umfassend für das Material, unentbehrlich für jeden Fachmann. Zuerst eine knappe Darstellung der Goten, ihrer Geschichte und Christianisierung, ihrer sprachlichen Stellung innerhalb des Germanischen, dann nach der Darstellung der Quellen und der gotischen Schrift die Behandlung der Laute sowie ihrer Geschichte, der Deklination, der Konjugation, der Wortbildung, des Wortschatzes — also eine genaue Analyse der Sprache selbst, die man daraus lernt, wie aus manchem Lehrbuch des Gotischen. Das breit angelegte Buch behandelt das Thema erschöpfend.

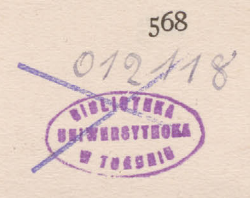
Während *Siegfried Behn* den «*Rhythmus und Ausdruck in deutscher Kunstsprache*» (Friedr. Cohen, Bonn) nach seiner eigenen Methode, die sich nicht einseitig auf Psychologie, Physiologie, Phonetik oder Philologie festlegt, sondern allseitig bemüht, forschend als eine Kunstform der Sprache (wie der Musiktheoretiker die Kunstform der Musik) zu erkennen sucht, indem er eine große Zahl aufschlußreicher Versuche an der Sprache als Ausdrucksmittel der deutschen Dichtung ausführt, wird «*der deutsche Satzbau*» von *Hermann Wunderlich* und nach dessen Tode von *Hans Reis* in der dritten, völlig umgearbeiteten Auflage von zwei Bänden (J. G. Cotta, Stuttgart) umfassend als «erste und bis jetzt einzige wissenschaftliche Gesamtdarstellung der deutschen Syntax» bewältigt. Die frühesten Quellen sind hier ebenso berücksichtigt wie die gegenwärtigen und die Mundarten; nichts Wesentliches wurde übergangen. Zuerst werden die Grundbegriffe von den alten Fachausdrücken und dem Begriff des Satzes bis zur Einteilung der Satzlehre entwickelt, dann Wort- und Satzstellung, die Bedeutung der Zeitwortformen, vom Verbum zum Nomen, die Bedeutung der Nominalformen, Substantiv und Adjektiv, das Fürwort, das Bindewort. Es ist ein höherer als nur wissenschaftlicher Genuß, das Gefüge der deutschen Sprache aus diesem Standardwerk unserer Sprachwissenschaft zu erleben.

Neben diese Behandlung des deutschen Satzbaus tritt, ebenfalls bisher zweibändig (bei Walter de Gruyter & Co., Berlin) *Andreas Heuslers* berühmte «*Deutsche Versgeschichte*», die auch den altenglischen und altnordischen Stabreimvers mit einschließt. Das Ergebnis einer Lebensarbeit liegt hier in endgültiger Fassung vor. Zum erstenmal wird hier die deutsche Metrik von den Anfängen bis zur Gegenwart dargestellt. Nach der Einführung erörtert Heusler, der berufenste Gelehrte dieses Gebietes, die Grundbegriffe der Verslehre; dann gehört der Hauptteil des ersten Bandes dem altgermanischen Vers: dem Stabreim, der epischen Langzeile, dem nordischen Spruchton, dem Versstil, der Skaldenkunst u. a. m.; der zweite Band gehört dem altdeutschen Vers, der vom Stabreim zum Reim überhaupt geht und die Zeit von 1070 bis 1300 umfaßt. In einem dritten, in Vorbereitung begriffenen Band soll dann der Vers nach 1300 dargestellt werden. Mit diesem Werk erhält ein viel bearbeitetes, problemreiches Ge-

biet deutscher Sprachkunst sein Zentralbuch, wenn man so sagen darf: um dies Buch gruppiert sich von jetzt ab alle deutsche Versgeschichte. Heuslers Werk bedeutet nicht nur für den Gelehrten, Sprach- und Literaturfreund die entscheidende Gestaltung, sondern auch für den Sprecher, den Redner.

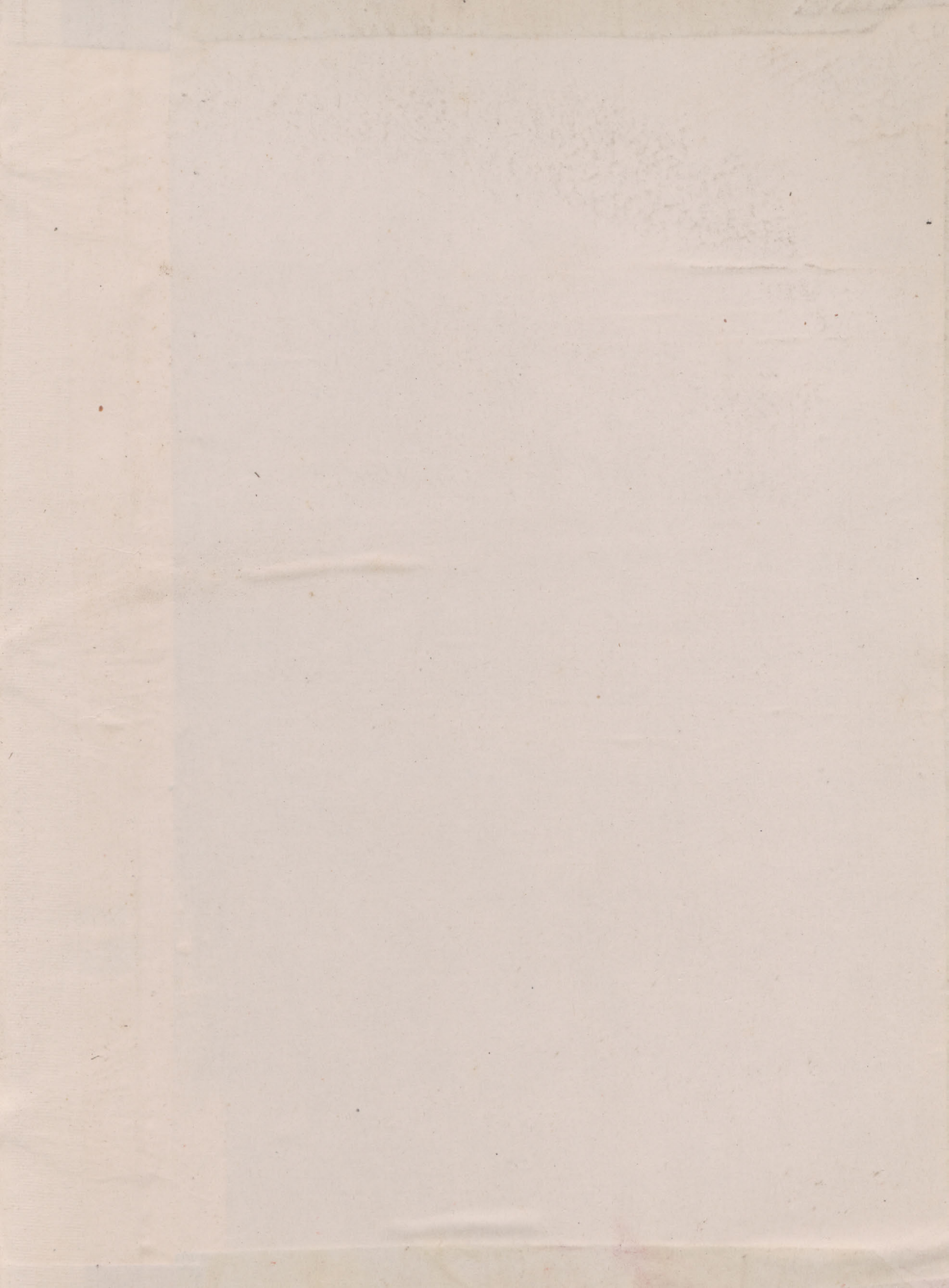
Die Kunst der Rede, lang vernachlässigt, des Sprechens (als lebendigste Form der Sprache), der Rezitation und ihrer Weiterentwicklung hat grade im letzten Jahrzehnt erneute Belebung erfahren. Nach den Erfahrungen der berufsmäßigen Redner, der Pfarrer, hat der Dekan des Stiftes Einsiedeln, *Konrad Lienert,* für die Schulen und zum Selbstunterricht eine Einführung in die Redekunst nebst einer kurzen Geschichte der Beredsamkeit und einer Sammlung vollständiger Reden aus neuester Zeit unter dem Titel «*Der moderne Redner*» (Verlagsanstalt Benziger & Co., Einsiedeln) geschaffen, die schon zur sechsten Auflage gediehen ist und diesen Erfolg auch verdient. Sie ist aus den Erfahrungen im Unterricht in der Beredsamkeit an den katholischen schweizerischen Gymnasien erwachsen und dient somit in erster Linie der Heranbildung von Rednern. Zuerst wird die Theorie und Praxis der Rhetorik behandelt, danach die Geschichte der weltlichen Beredsamkeit mit Athen, Rom, London, Versailles, Paris, des katholischen Deutschlands, Berlins, und schließlich wird eine Sammlung von Reden Schnellers, Faulhabers, Tschaczkas, Lipperts, Bonz', Bonaventuras, Klugs, Gröbers, Mottas, Mausbachs, Heigels, Eberles, Roschs, Feigenwinters, Geßlers gegeben. Der katholische Standpunkt ist hier entscheidend. Nicht konfessionell gebunden ist Studienrat *Hermann Christians* Hilfs- und Lehrbüchlein «*Sprechen und Reden*» (Jaeger-Verlag, Leipzig). Hier wird die Technik vom einfachen Sprechen bis zur Rede gelehrt. Diese Sprechtechnik, in Frankreich Voraussetzung des Sprachunterrichts, ist gerade bei uns sehr nötig: sie hebt die Freude an der Muttersprache und vertieft unsere Kenntnis. Atmung, Stimmbildung, Lautbildung, Stimmklang und -dauer, Gemeindeutsch, Mundart, der Vortrag, das Freisprechen, die Rede, die Debatte erfahren nach den Ergebnissen der Sprachforschung, Phonetik, Psychologie, Gesundheitslehre solide Lehrbehandlung. Die neue Beschäftigung mit der Sprechkunst hat bekanntlich den Sprechchor wieder belebt: *Karl Sprang* betrachtet nun «*den Sprechchor und seine Bedeutung für die Gedichtbehandlung*» (Ferd. Hirt, Breslau): ein pädagogisches Büchlein, das aber die ernste Teilnahme der Kunstfreunde und -Dichter wert ist. Denn hier stehen wir, aus dem chorischen Sprechen heraus, am Beginn neuer dichterischer Ausdrucksmöglichkeiten ...

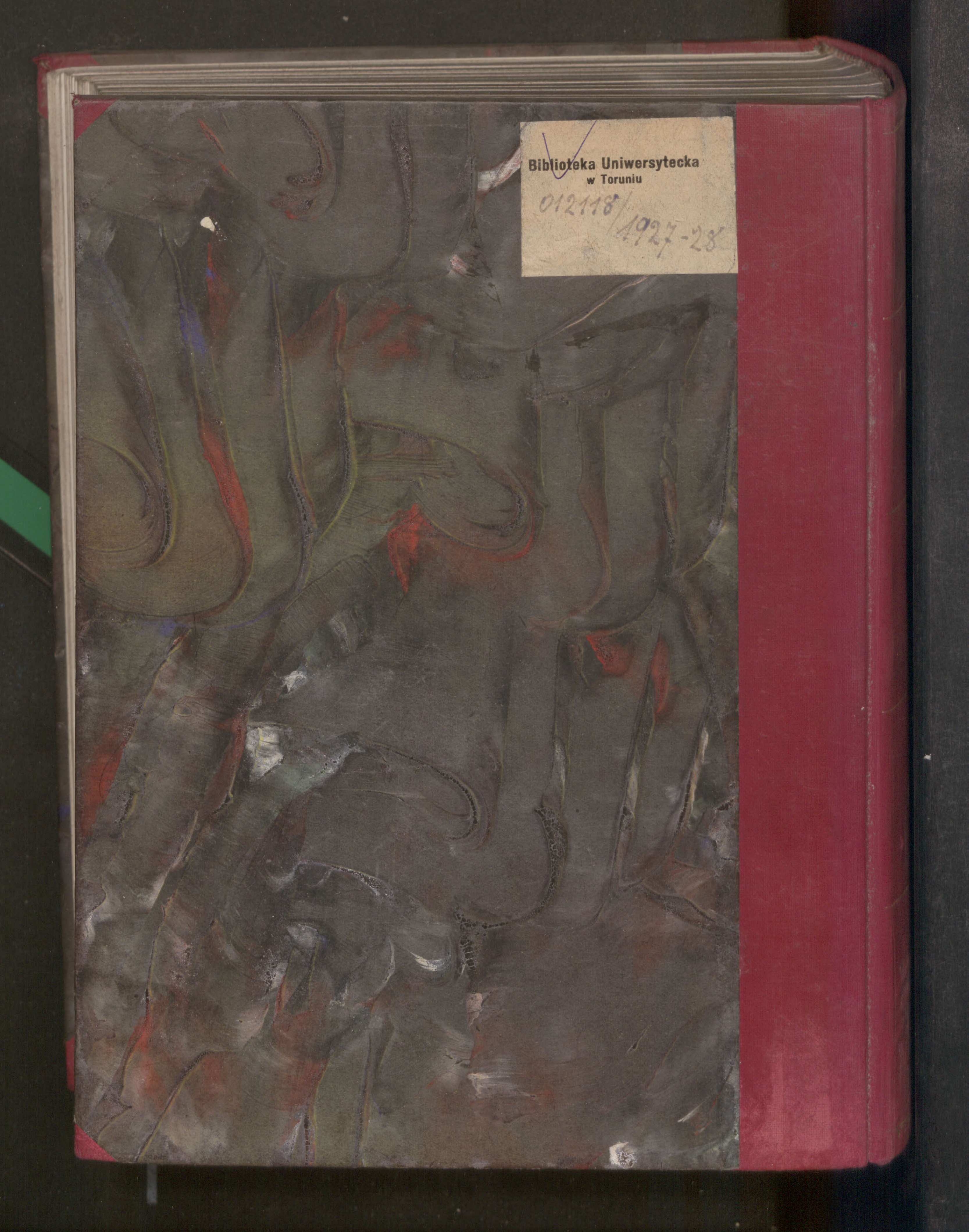
Zum Schluß sei noch auf eine wertvolle Arbeit, die in die Heimat Hofmannsthals, der diese Sprachbücherschau anregte, führt, hingewiesen: auf *Max Mayer's* eingehende Behandlung «*des Wienerischen*» (Wiener Drucke, Wien). Hier werden das Alter, die Herkunft, die Eigentümlichkeiten, die Fremdwörter, die Vokale und Konsonanten des Wienerischen mit Schriften- und Wörterverzeichnis kurzweilig, farbig und wissenschaftlich behandelt. Der Wiener wird durch seine Sprache hier erkannt ...










Biblioteka Uniwersytecka
w Toruniu
012118/1927-28